CUADERNOS HISPANOAMERICANOS



MADRID 270

DICIEMBRE 1972

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

LA REVISTA

de

NUESTRO

TIEMPO

en el ámbito del

MUNDO

HISPANICO

CUADERNOS
HISPANOAMERICANOS

Revista mensual de Cultura Hispánica

Depósito legal: M 3875/1958

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

270

DIRECCION, ADMINISTRACION
Y SECRETARIA

Avda. de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID

INDICE

NUMERO 270 (DICIEMBRE 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de AGUIRRE.



ARTE Y PENSAMIENTO

UNAMUNO Y EL «MARTIN FIERRO» *

La obra literaria, en su relación con la crítica, suscita frecuentemente la ambigüedad y el equívoco. Al pasar de objeto a sujeto de otra escritura todos sus significados se temporalizan y se alteran. Durante muchos años, *Martín Fierro,* el poema máximo de la literatura argentina, no escapó a ese riesgo. Conoció una repentina y vastísima difusión popular, la indiferencia de la opinión culta, juicios francamente adversos y elogios que por su misma superficial desmesura no agregaban nada o disminuían el texto. Como un indicio de los límites a que puede llegar el equívoco cultural, recuérdese que todavía en 1880 el *Anuario bibliográfico* de Alberto Navarro Viola, siempre atento y cortés con cualquier novedad europea o con sus remedos locales, llamaba a *Martín Fierro* «epopeya de crímenes puestos cuidadosamente en relieve como hechos heroicos» (1), y lo desacreditaba artísticamente en términos absolutos.

A los quince años de la aparición de *La vuelta de Martín Fierro* (1879), el poema de José Hernández agregaba al éxito popular la consagración crítica y lo conseguía merced a un acto de intrepidez intelectual. Un joven escritor español, Miguel de Unamuno, levantaba sólidos cimientos para la comprensión de un texto que todavía, tantos años después, muchos argentinos consideraban fuera de la literatura (2). Unamuno sorprendió los núcleos más vivos y significantes del poema de José Hernández. Destacó su belleza, su originalidad y su significación universal. Lo hizo a través de un largo ensayo publicado en *La Revista Española* (3) el año 1894 y en numerosas alusiones y comentarios con los que se inicia la valorización moderna de la obra.

* Cuadernos Hispanoamericanos se adhiere con la publicación de este artículo, a la conmemoración del centenario del gran poema gauchesco.

(1) Navarro Viola, Alberto: dir. *Anuario Bibliográfico de la República Argentina,* 1879. Buenos Aires, Impr. del Mercurio, 1880, p. 217.

(2) De ninguna manera niego ni el valor augural ni el interés crítico de los artículos y estudios anteriores al de Unamuno. Más aún, comparto la opinión de Luis C. Pinto que reprocha el olvido injusto que ha rodeado a esos textos *(Idas y venidas con Martín Fierro,* Buenos Aires, Instituto Amigos del Libro Argentino, 1967, esp., pp. 15-25).

(3) «El gaucho Martín Fierro». Poema popular gauchesco de don José Her-

Ricardo Rojas, al escribir su historia de las letras argentinas, incorpora un reconocimiento tan explícito como justo: «En España, Miguel de Unamuno, espíritu independiente y genial, nutrido de ciencia eterna, fue de los primeros en proclamar la primacía del cantar indiano...» (4). Rojas cita en *Los gauchescos* varios textos de Unamuno, generalmente para corroborarlos, aunque disiente con el carácter acentuadamente español que éste atribuye al poema. Dos escritores que, en el seno de sus propios países, alcanzaron un magisterio cultural intenso y que coincidieron en ver a la literatura como trasunto profundo de hombre y raza, inician así, decididamente, la comprensión del *Martín Fierro.* También Marcelino Menéndez y Pelayo se fundamenta en Unamuno cuando escribe sobre Hernández (5). Posteriormente casi todos los estudiosos del poema gauchesco han corroborado el carácter precursor del ensayo del escritor vasco. Recordaré los trabajos de John E. Englekirk (6), Guillermo de Torre (7) y, muy especialmente, el intenso estudio que dedica al tema Manuel García Blan-

---

nández (argentino) (en *La Revista Española, quincenal, literaria, científica, política,* Madrid, núm. 1, marzo 5, 1894 pp. 5-22). Aunque este ensayo se ha reimpreso muchas veces *(Obras completas,* Madrid, Aguado, 1958, t. 8, «El gaucho Martín Fierro», pp. 47-63), prefiero, para mayor fidelidad, citar el texto original. Utilizo el ejemplar de *La Revista Española* que perteneció a Ricardo Rojas y que hoy se guarda en el Instituto de Literatura Argentina «Ricardo Rojas» de la Universidad de Buenos Aires. La más reciente edición es la de la Ed. Américalée, Buenos Aires, 1967, con un estudio preliminar de Dardo Cúneo. Después de cada cita indico la página entre paréntesis cuadrados, ateniéndome, como dije a la ed. de *La Revista Española.*

(4) Rojas, Ricardo: «Los gauchescos» (en su *La literatura Argentina,* Buenos Aires, Coni, 1917, t. 1, p. 474). En 1934 Rafael Alberto Arrieta, al historiar la crítica sobre *Martín Fierro,* recordaba el estudio de Unamuno («José Hernández», en *Presencias,* Buenos Aires, Julio Suárez, ed., 1936, pp. 27-28). Más hacia nuestros días Carlos Alberto Erro escribe coincidentemente: «Parece mentira que el primer gran catador del poema más criollo que poseemos no haya sido un argentino sino un español, y un español que nunca había estado en nuestro país. Bien merece Unamuno la designación de impar rabdomante de nuestra literatura.» («Unamuno o la fe en el idioma», en *La Nación,* Buenos Aires, diciembre 13, 1964, 4.ª sec., p. 1). Emilia Zuleta señala también a Unamuno como «el descubridor, para todo el ámbito hispánico», del valor del *Martín Fierro (Historia de la crítica española contemporánea,* Madrid, Gredos, 1966, p. 130). Por su parte, Angel J. Battistessa destaca el carácter primicial del estudio que comento. «El admirable trabajo de Unamuno representa, que duda cabe, el primer esfuerzo formal por adentrarse en los méritos efectivos de nuestro poema pampeano» («Dos centenarios», en *Cuadernos del idioma,* Buenos Aires, año 1, número 1, p. 123). Interesa asimismo: «Unamuno y el *Martín Fierro*», breve comentario que precede a la ed. del trabajo de Unamuno en Américalée, citada en nota 3 (pp. 9-16).

(5) Menéndez Pelayo, Marcelino: *Historia de la poesía hispanoamericana,* Madrid, Suárez, 1913, p. 473. Menéndez Pelayo es el primero en glosar el artículo de Unamuno en *La Revista Española.*

(6) Englekirk, John E.: «Unamuno, crítico de la literatura hispanoamericana», en *Revista Iberoamericana,* México, vol. 3, núm. 5, febrero de 1941, páginas 19-37. Incluye una bibliografía de los trabajos de Unamuno sobre literatura Iberoamericana, pp. 35-37.

(7) Torre, Guillermo de: *Tres conceptos de la literatura Hispanoamericana,* Buenos Aires, Losada, 1963, pp. 19-72.

co en su obra *América y Unamuno* (8). Me consta por la correspondencia que mantuve con el sabio profesor de Salamanca la persistencia y el escrúpulo con que encaró su investigación.

La palabra se juega en un tiempo impredecible. Hace dieciséis años Manuel García Blanco disertó en Salamanca sobre aspectos del mismo tema que motiva estas páginas. Sus datos son muchos; su mirada, penetrante. Surgen, sin embargo, ante mí nuevos nexos que se atan al tronco inicial. Lenguaje sobre lenguaje, texto sobre un texto que habla de otros textos, postexto y pretexto entra mi palabra en ese desconcertante juego de contraplanos en que la escritura se reconstruye incesantemente.

Siempre lo que importará de veras ha de ser la chispa inicial. Y en este caso, ella brota del diálogo que a través de tan largas separaciones entabla Unamuno con Hernández. Eco de ecos, espero que el lector se sume a la palestra y con ello atenúe la sensación de redundancia que tantas veces desalentó mi tarea.

La crítica es un singularísimo metalenguaje sacudido por la elección y el riesgo. Como en cualquier otra expresión poética arranca de un atractivo racionalmente inabarcable; a veces, de un deslumbramiento. Ese es el ánimo que, a través de los muchos testimonios hoy conocidos, sabemos embargaba a Unamuno después de la lectura del libro. «¿Has oído hablar de *Martín Fierro,* el poema gauchesco del argentino José Hernández?», le pregunta a su paisano Juan Arzadun en una carta fechada en Bilbao el 3 de agosto de 1892. Y allí mismo expresa: «Es el primer poeta en lengua castellana (o parecida) que viva hoy, a mi gusto. Del empuje de los primitivos; asombroso» (9). ¡Cuántos años iban a transcurrir, cuántas incomprensiones y cuántas reticencias debería salvar el canto de *Martín Fierro,* para que los propios argentinos aceptaran los méritos que le atribuía ya en 1892 uno de los españoles más geniales de su tiempo y de los tiempos todos! A través de esta primera expresión documentada que forma parte de una vasta tarea oral y escrita de difusión, no pocas veces ardiente, que el propio Unamuno llamó «apostolado», empieza *Martín Fierro* su destino universal. Toda palabra valiosa espera otra voz que la entienda y la fecunde. Así como Baudelaire crea a Poe, Unamuno crea a Hernández. Sobran testimonios para demostrar que, frente al poema argen-

(8) García Blanco, Manuel: «La poesía gauchesca», en su *América y Unamuno,* Madrid, Gredos, 1964, pp. 343-367. Anteriormente ese texto apareció en las *Primeras jornadas de lengua y literatura Hispanoamericanas,* Salamanca, I, 1956. El capítulo de Julio César Chávez sobre «El gaucho Martín Fierro», en su *Unamuno y América,* Madrid, Ed. Cultura Hispánica, 1970, pp. 109-114, se limita a resumir las informaciones de García Blanco.

(9) «Cartas de Miguel de Unamuno», en *Sur,* XIV, núm. 119, septiembre 1944, p. 53. Cit. en García Blanco, Manuel, *ob cit.,* p. 344.

tino, experimenta ese rapto, esa divina enajenación, que desde *Fedro*, caracteriza a la actitud poética. En marzo de 1894, al prologar la obra de un escritor salmantino, declara el deslumbramiento que le había producido *Martín Fierro:* «Andaba fuera de mí con el *Martín Fierro,* poema popular gauchesco, enamorado perdidamente de su frescura y su pujanza, del alma cándida y briosa que en él se refleja. Ejercía en pro una especie de apostolado, empeñándome en que lo leyeran mis amigos y hasta en obligarles a que les gustara...» (10). No se inscribe esta adhesión espontánea en la genérica cordialidad hacia las letras hispanoamericanas, que caracteriza a tantos otros comentarios suyos. Aclara Unamuno en ese mismo prólogo que *Martín Fierro* puede significar para las letras españolas un camino de vuelta hacia lo popular y terrígena: «Veía, entre otras cosas, en el poema gauchesco, un arma de combate, algo que ayudara a volvernos a la poesía del pueblo; pues así como el gigante Anteo dicen que cobraba fuerzas frescas del contacto con la Tierra, su madre, así también de su bautismo en el espíritu popular había de recobrarlas nuestra poesía, aquejada de dolencias tan pestíferas, atestada de neogongorismos, neoculteranismos, decadentismo, parnasianismo, seudorrealismo y plagada, en fin, de todas las lacerias que brotan del yo satánico e insoportable» (11). He aquí a Unamuno entero: su rotundidad cortante, su rechazo por lo artístico puro. Mucho de lo que incidentalmente apunta en el párrafo transcripto está repetido o ampliado en su artículo del mismo año aparecido en *La Revista Española,* donde campea también un entusiasmo que no habría de borrarse. Un testigo que evoca ese momento de la vida de Unamuno, recuerda: «Andaba a la sazón muy embebido y entusiasmado con la lectura del poema gauchesco *Martín Fierro,* que nos leía diariamente a los amigos como si quisiera hacérnoslo aprender de memoria» (12).

Siempre vuelve Unamuno a su juvenil hallazgo (13), del que hay

---

(10) UNAMUNO, MIGUEL DE: Prólogo a *Querellas del ciego de Robliza,* de Luis Maldonado, firmado en el mismo mes de marzo de 1894 cuando concluye su trabajo sobre *Martín Fierro.* Cit., en GARCÍA BLANCO, *ob. cit.,* p. 345.

(11) *Ibídem.*

(12) El testigo, persona de la amistad de Unamuno, es el poeta CÁNDIDO R. PINILLA y el recuerdo se incluye en el prólogo a la obra de Maldonado, cit. en nota 10. *Cf.* GARCÍA BLANCO, MANUEL, *ob. cit.,* p. 347.

(13) Confirma el entusiasmo, del interés nunca borrado de UNAMUNO por el *Martín Fierro,* la abundancia de referencias fundamentales y de alusiones que hay en su obra. En sus *O. C.,* ed. cit., 14 v., se menciona el poema en los siguientes lugares: v. 3, pp. 584, 1.496; v. 4, pp. 130, 410, 794, 911, 919, 948; v. 6, pp. 799, 830, 850, 926, 955; v. 7, pp. 9, 10, 129, 130, 131, 133, 137; v. 8, pp. 47, 50, 53-58, 63, 65, 71, 72, 82, 90, 103, 165, 191, 384, 527, 593; v. 10, pp. 428, 534; v. 11, p. 580. Las referencias a José Hernández aparecen en: v. 4, p. 794; v. 8, pp. 47, 63, 49, 52, 58, 89; v. 10, p. 534. Las fichas de un archivo ideológico sobre UNAMUNO de un profesor de Berkeley confirman casi totalmente las referencias que yo había anotado. Debo los datos recibidos al concluir este

ecos diversos en toda su obra literaria (14). El año 1899 rememora: «Me acuerdo el efecto que me produjo la lectura del *Martín Fierro.*» Y al insistir en la analogía entre la campaña contra el indio y la Reconquista española, agrega: «Aquellos gauchos son nuestros aventureros y el soplo que anima a ese poema hermosísimo en su misma monotonía es el soplo de nuestro viejo *Cantar de Mio Cid,* de nuestros primitivos romanceros» (15). Al escribir en 1907 sobre «El caballo americano» evoca lo que trece años antes dijo sobre *Martín Fierro:* «... fue por entonces una de las lecturas que más me impresionaron» (16). Doce años después, a propósito de un comentario de Ricardo Rojas sobre las ediciones de *Martín Fierro,* destaca que lleva veinticinco años llamando la atención de sus compatriotas sobre el poema «sin muy grandes resultados» (17). Encuentra una motivación cultural que explica esa falta de eco: «... para que ese poema y otras obras hispanoamericanas, como ella henchidas de alma popular, prendan en España hay que escardar aquí primero la grama y broza del iberoamericanismo oficial y oficioso» (18). *Martín Fierro* alienta en la obra de Unamuno, vuelve a su alma, lo incita a pensar, se constituye en una clave para su entendimiento de América y de la propia España. La presencia de *Martín Fierro* es la más abundante en sus artículos dedicados a temas de Hispanoamérica, que suman más de un centenar. Entre ellos sobresale por su extensión e importancia el ensayo de 1894 publicado por *La Revista Española.* En él centraré desde ahora mi análisis.

Tenía Unamuno veintinueve años cuando escribió el artículo titulado «El gaucho Martín Fierro». Una inteligencia de amor anima su escrito. Para él la obra de Hernández es a la vez símbolo potente de lo popular argentino y revelación sobre el carácter universal de lo hispánico. Declara así con insofocable entusiasmo: «... es una hermosura, una soberana hermosura, lo más fresco y aun hondamente poético que conozco de la América española, y aun apurando mucho...» [7].

El primer movimiento de una crítica sensibilizadora y sensible brota de un estado de total simpatía como el que se documenta en el caso de Unamuno respecto al *Martín Fierro.* En el autor de *Niebla* no cabe

---

envío al profesor de Berkeley (California) doctor Martín C. Taylor, quien me los transmite de un colega suyo cuyo nombre no me da. A ambos les agradezco la oportunidad de testar mi propia búsqueda.

(14) Cf. García Blanco, Manuel: *Ob. cit.,* pp. 364-367, donde lo analiza por vez primera.

(15) «Carta a Casimiro Muñoz». (En *El Imparcial,* Azul, 12 abril 1899, y en *El Sol,* Buenos Aires, 23 abril 1899.) Cit. en García Blanco, Manuel, *ob. cit.,* páginas 350-351.

(16) En *La Nación, Buenos Aires,* 14 julio 1907, y en sus *O. C.,* t. 8, p. 384.

(17) Unamuno, Miguel de: «La fiesta de la Raza». (En *La Nación,* Buenos Aires, 29 noviembre 1919, y en sus *O. C.,* t. 8, pp. 591-597.

(18) *Ibídem.*

advertir discontinuidad entre las diversas manifestaciones expresivas, dominadas todas por idéntico impulso poético. En sus páginas sobre el poema gauchesco se concentran ideas y sentimientos que aparecen en muy diversos escritos. Al reconocer la poesía de Hernández se reconoce a su vez en ella. En el canto sencillo de Fierro advierte una suerte de primitivismo trascendente, ese cálido centro humano que individualiza a toda poesía nacida para vivir siempre. Por eso, cuando sobre él habla, sube a su voz una sensible identidad con lo que de hirviente y joven hay en el torrente de la creación lírica.

El ensayo aparecido en *La Revista Española* fue el primero de los muchos que iba a dedicar Unamuno a la literatura hispanoamericana en el curso de su existencia. Está fechado en Salamanca en febrero de 1894 y apareció el 5 de marzo de ese mismo año en Madrid. Se vincula a su iniciación de escritor y al comienzo de su carrera como crítico. Esas páginas se mueven dentro de un juego muy matizado de inflexiones y son indudablemente fruto de una sorprendente madurez. Su toma de posición frente a un libro en el que nadie hasta entonces había visto méritos de alcance universal destaca ya la independencia de juicio que singulariza a su personalidad.

Unamuno atiende con filosa intuición a los matices poéticos de *Martín Fierro* y los enlaza con su valor como metáfora del hombre y expresión americana. La admiración por dos obras argentinas —*Martín Fierro* y *Facundo*— sugiere hasta qué punto llegó a penetrar las dramáticas contraposiciones del espíritu argentino. Este escrito de 1894 revela una inteligencia que desatiende la herencia canónica y funda con decisión juicios renovadores. No es fácil imaginar a un escritor joven en la actitud de consagrarse a un texto desconocido en vez de buscar apoyo en obras que por universales atrajeran espontáneamente la atención. Resulta así un documento iluminativo tanto para entender a Hernández como para entender al propio Unamuno.

No volvió el escritor vasco a ocuparse de temas hispanoamericanos hasta cinco años después del trabajo sobre Hernández, y lo hizo entonces sobre una obra menor —*Nastasio*, de Francisco Soto y Calvo— (19), bajo el título de «La literatura gauchesca». Sólo a partir de 1901, encargado entonces de la sección hispanoamericana de *La lectura* se dedicaría durante seis años con regularidad y entusiasmo al análisis de libros, hombres, ideas y sucesos del Nuevo Mundo. No dejó después, aunque ya más espaciadamente, de escribir sobre temas hispanoamericanos, y además de sus publicaciones mantuvo una in-

(19) En *La Ilustración Española y Americana*, Madrid, XLIII, 22 julio 1899, páginas 44-46.

tensísima relación epistolar con escritores de esa región, aspecto cuya importancia conocemos gracias al desvelo de Manuel García Blanco (20).

El artículo 1894 sobre el *Martín Fierro* conforma una suerte de modelo, de patrón ideal que con diversas variantes aplicará Unamuno a otros libros, y específicamente a los del Nuevo Mundo. Casi todas las ideas que expresa en su artículo «De literatura hispanoamericana» (21), con el que inicia su colaboración en *La lectura*, están ya insinuadas o desarrolladas en aquellas páginas. Ellas tienen, pues, un carácter precursor. Es una significativa coincidencia que el primero de sus ensayos, recogidos en el volumen que lleva ese mismo nombre, sea también de 1894 (22).

La primera imagen vigorosa de la literatura hispanoamericana se ofrece a Unamuno a través del *Martín Fierro*, y ella viene a coincidir con su visión total de la poesía y con su concepción del mundo. Le atrae y le deslumbra en el texto de Hernández la frescura, la estimación por los rasgos nacionales y el dolor patriótico que trasunta. Advierte su fuerza y combatividad y le conmueve sobre todo que sus versos corran por el cauce profundo de la lengua y estén exentos del afrancesamiento, que tanto atacará en otros escritores de Hispanoamérica. Por eso destaca crudamente su extrañeza de que no haya «entrado» en España, allí donde se cuelan tantos neogongoristas, culteranos, coloristas, decadentistas, parnasianos, victorhuguistas y otras especies de estufa venidas de ultramar... [7-8]. *Martín Fierro* le confirma a Unamuno muchas intuiciones sobre el carácter de la literatura española: es una suerte de contraprueba. Sus elementos polémicos dan interés y fuerza al ensayo. Asociaciones más imaginarias que fundamentadas, aperturas hacia la crítica social, breves notas espontáneas propias del ensayo surgen por inspiración y no por ordenamiento discursivo. El apoyo filológico y las referencias originales dan vigor a algunos pasajes. Pero la importancia de la crítica unamuniana arranca fundamentalmente de su acercamiento afectivo al texto. Puede así calar en su lado universal (muerte, injusticia, destino sobre el desnudo fondo de la pampa), hundiéndose hasta la íntima trama del mundo poético gauchesco.

Resulta muy nítida la impronta romántica de su juicio cuando valoriza exageradamente lo popular, cuando mira al poema como una suerte de brote telúrico, producto del *genius loci*, en párrafos que,

---

(20) García Blanco, Manuel: «Correspondencias epistolares». (En sus *obras citadas*, pp. 31-340.)

(21) Unamuno, Miguel de: «De literatura hispanoamericana». (En *La Lectura*, Madrid, I, núm. 1, 1901, pp. 44-46.)

(22) Cf. Englekirk, John E.: *Ob. cit.*, y Río, Angel del: «Miguel de Unamuno» (en *Revista hispánica moderna*, New York, I, núm. 1, octubre 1934, p. 14).

de pronto, revelan una sorprendente coincidencia emocional y conceptual con el vitalismo de los *Studies in Classic American Literature* (1925), de D. H. Lawrence. Es su ausencia de artificiosidad, su desnudo realismo, lo que le atrae en *Martín Fierro*. La tierra se animiza y engendra hijos con su impronta, según la visión romántica de la creación. «... diríase que el alma briosa del gaucho es como una emanación del alma de la pampa, inmensa, escueta, tendida al sol, bajo el cielo infinito, abierta al aire libre de Dios» [11-12]. Las mismas expresiones se reiteran significativamente «briosa frescura» [11], «ruda espontaneidad» [11], «poema popular, rudo, incorrecto, tosco» [22]. En otro momento, luego de sintetizar la desdichada historia de Fierro hasta que atraviesa la frontera con Cruz, declara: «En todo este relato: ¡Qué hermosura! ¡Qué pinturas de luchas, de combates, de huidas! ¡Qué soplo de la pampa! ¡Qué rudeza chorreando vida!» [10].

Estas observaciones de Unamuno aclaran también algunos de los motivos por los cuales la «crítica culta» desatendió o censuró en la propia Argentina a la obra de José Hernández. Ya he recordado el juicio con que el *Anuario bibliográfico argentino*, expresión de las minorías cultas de Buenos Aires, atacó crudamente al *Martín Fierro*. Conviene destacar que, mucho después del elogio de Unamuno y ya avanzado nuestro siglo, los trabajos de Ricardo Rojas y de Leopoldo Lugones sobre el tema fueron recibidos con hostilidad en los círculos académicos y extranjerizantes. Aún hoy, la obra de Hernández despierta enconos o reticencias irónicas en escritores tan sagaces como Jorge Luis Borges. *Martín Fierro* resulta el punto de cruce entre un concepto de la literatura argentina que busca lo universal a través de lo genuino y otro que confunde universalidad con cosmopolitismo y argentinidad con color local.

La Revista Española, publicada en Madrid, nació cuatro años antes del desastre de Cuba, acontecimiento que conmovió radicalmente a la generación del 1898, uno de cuyos representantes señeros fue Unamuno. En su definición de propósitos los redactores de *La Revista* anuncian que junto a los temas literarios tratarán también «las cuestiones políticas, y especialmente los problemas que con ella se relacionan» [4]; señalan asimismo la voluntad de ocuparse de los escritores de toda España y de las «regiones hispanoamericanas». El franco reconocimiento de la conexión entre la política y la literatura, junto con la atención histórica hacia Hispanoamérica, resultan subrayados por el hecho de que el artículo de Unamuno sobre el poema de Hernández encabece la primera entrega de *La Revista*. El espíritu del ensayo se ubica también en esa perspectiva histórica que descubre, antes de los acontecimientos de 1898, la preocupación de Unamuno por su-

perar el estrecho concepto de imperio, trascendiéndolo hacia el universalismo hispánico. Esa idea de una identidad idealista y no de una dependencia cultural aparece sinceramente declarada. Unamuno ve en el gaucho, a quien exalta no solamente como personaje poético, sino como criatura humana, un ser de envergadura histórica. Lo señala como el héroe de la guerra por la independencia americana, y al aludir a esa lucha declara: «ella nos ha separado para unirnos en unión más alta y más profunda, en una como integración de lo diferenciado» [15].

Muchos y muy sutiles aciertos pueden puntualizarse en el artículo. Destaca Unamuno la fusión entre lo lírico y lo épico lograda por Hernández, y advierte el vínculo intrínseco entre la monotonía del canto de Fierro, acompañado por el rasgueo de su guitarra y el carácter melancólico del gaucho, cuya desdicha parece agigantarse «al recibir el aliento soberano de la pampa» [10]. Unamuno resuelve con acierto el problema de la lectura del poema, ejercicio que impone salvar imaginativamente el hiato entre la escritura y el canto. La ligazón del tono con el ritmo de las series poéticas, el evidente isocronismo entre el discurso interior y las imágenes evocadas, es otro aspecto que encuentra en él a un sagaz intérprete. A veces, un poco darwinianamente, aclara ciertas asociaciones implícitas, pero ello no lo precipita a aceptar una identidad de esencia en los términos en que Vladimir Propp, por ejemplo, admite en el cuento popular semejanzas morfológicas interpretadas en función del vínculo genético. Unamuno rechaza la tendencia tan difundida a fines del siglo XIX a ver la obra como documento de la historia literaria o en torno a la psicología del autor. Ni éstos ni otros aspectos causalistas lo demoran y, en un enfoque precursor, sólo atiende a las series vecinas a la literatura. Quizá sea útil la distinción establecida por Boris Eichenbaum entre la historicidad del fenómeno literario y el historicismo inherente al estudio crítico para apreciar hasta qué punto asume Unamuno la más absoluta inmediatez en la elaboración de su juicio.

La visión más amplia, ya de sesgo estético, se liga a su preferencia por la literatura anticlásica. Gusta Unamuno de la palabra corpórea, inmediata, particularizada. Su simpatía coincide con la que Aldous Huxley expresará en su conocido ensayo «De la vulgaridad en literatura»: «... me gusta en arte lo vivaz, lo mezclado y lo incompleto, que prefiero a lo universal y a lo químicamente puro» (23). Es lo desgarrador y conflictivo, el clamor y el saber despojados y fuertes lo que le seduce en el *Martín Fierro,* y con ello inaugura una secuela

(23) En su *El tiempo y la máquina,* Buenos Aires, Losada, 1945, p. 69.

crítica del mismo signo, que va desde Ricardo Rojas hasta Ezequiel Martínez Estrada. Llega Unamuno a la intimidad expresiva del poema, y en un análisis filológico sagaz, pese a su mínimo despliegue técnico, muestra los vínculos de la lengua y el vocabulario gauchesco con los usos populares de España. Frente a quienes por entonces en la Argentina preconizaban la imposición de una lengua nacional, señala que, aparte de los términos que designan objetos propios de la vida criolla, el poema está repleto de «modismos, fonetismos y formas dialectales tan poco indígenas de la pampa, que aún se usan en no pocos lugares de España» [13-14]. Observa también que el fonetismo gauchesco, «tal como se revela en *Martín Fierro*, es el mismo dominante en España» [14, n. 1]. Antes había destacado la supervivencia oral de «modismos y términos dialectales españoles de pura raza, empleados (...) por el pueblo aunque no se escriban» [8].

En una extensa nota recomienda Unamuno el estudio lingüístico del habla del gaucho, no con fines gramaticales, «sino ante todo con fin especulativo, como trabajo científico» [14, n. 1]. Sostiene que el mismo análisis reclama el habla popular española, y a propósito observa: «... nuestros lingüistas prefieren a esta labor en vivo buscar en libretos viejos, y nuestra Academia antes se decide por resucitar un terminacho muerto, pescado con caña de cualquier venerable reliquia del pasado, que llevar a su *Diccionario* voces populares que corren chorreando vida, frescas y rozagantes». Unamuno atiende a la voz, a la sustancia cálida del poema, y por eso su juicio contrasta con el de gramáticos y hablistas que atienden a un sentido inerte de lo correcto. Ezequiel Martínez Estrada (24) subraya su acierto en este aspecto de su crítica y su contraste con el juicio de otros españoles aludidos por el propio Unamuno en la nota que acabo de citar. Precisamente esta percepción amplia del carácter móvil, incierto e inventivo de la lengua es lo que centra su comprensión del poema.

El individualismo potente de Unamuno, su genio arisco, su fervor por todo aquello marcado por la nacionalidad, lo llevan a rechazar como exceso la literatura impregnada de esteticismo. El poema de Hernández le sirve de apoyo para contraponerlo a «estetiquerías» [21], falsas novedades y «zarandajas de oficio de toda especie» [22]. Desdeña la palabra endeble que no mueve a la acción. El párrafo que ya cité sobre la excesiva atención que se prestaba en España a lo afrancesado, es el comienzo de un insistente ataque a la palabra exornativa, a los poetas lúdicos, manieristas, «bagatelescos», como él los llamaba. El

(24) MARTÍNEZ ESTRADA, EZEQUIEL. (En su *Muerte y transfiguración de Martín Fierro*, México, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 1958, t. I, p. 244.)

radical antimodernismo de Unamuno es coherente con su admiración por Sarmiento y Hernández, en cuyas obras siente lograda la fusión de lo oral y lo literario, de la voz y del ánimo derrotando a la escritura. Su simpatía de cuño romántico por lo espontáneo y lo folklórico se unifica con su actitud frente a la retórica, que para él es inútil transgresión, cháchara, *linguosae artes*, como decía San Agustín (25).

Al igual que Nietzsche, ataca a los topos filológicos, a la secta erudita que desangra lo humano del texto y lo anestesia o lo mata con la información alambicada. El apasionamiento que pone al atacar la letra muerta en su ensayo de 1905 «Sobre la erudición y la crítica» (26) responde a una actitud fuertemente vitalista y se equilibra creativamente con su formidable erudición y su bulinia de saber (27). La percepción de que en un lugar tan lejano como la Argentina y dondé se habían sucedido fuertes alteraciones históricas se conservaban intactas fuertes esencias de lirismo, lo afirma en su idea de que lo original se funde con lo originario, la asociación del *Màrtín Fierro* con la vieja entraña racial se evidencia en el entusiasmo con que lo vincula a la epopeya del Cid y al romancero.

Su idea de una fértil unidad lingüística no lleva a Unamuno a ver al *Martín Fierro* como mera prolongación. Siente en el texto de Hernández bullir esa sangre verbal que circula por las venas de textos distintos y comprende cómo sólo en definitiva es dado acercarse artísticamente los frutos de la sangre. Atiende a lo específico del *Martín Fierro* porque en esa proximidad que su poesía suscita es donde se patentiza lo universal. Quien alguna vez se llamó «locamente español» no exalta con sentido de paternalismo cultural al cantar gauchesco. La entrañable dimensión individual de Unamuno es la vía para calar lo secreto de la palabra inquieta de Hernández. Entiende tanto y tan bien al poema que consigue un resumen insustituible, una reescritura con talante creador que anticipa en ese breve paso del capítulo segundo de su trabajo, una mínima expresión de lo que será el método de *Vida de Don Quijote y Sancho*.

El carácter social del poema está marcado vigorosamente por el escritor vasco. A Fierro, como al resto del gauchaje, lo cerca una situación de cruda injusticia que caracteriza a todo un sistema. El héroe comparte «la desgraciada suerte del pueblo generoso e infeliz a

---

(25) Obsérvese la relación íntima entre estos aspectos del ensayo sobre *Martín Fierro* y lo apuntado por Unamuno alrededor del estilo en *Inquietudes y meditaciones*, de sus *O. C.*, t. II, pp. 691-884.

(26) En su *Ensayos*. Madrid, Aguilar, 1951, pp. 711-734.

(27) Sobre la posición de Unamuno frente a la crítica, véase Torre, Guillermo de: *Ob. cit.*; Zuleta, Emilia de: *Ob. cit.* en nota 4, pp. 121-131, y Pauker, Eleanor: «Unamuno, crítico literario», en *Acta Salmanticensia*, Salamanca, X, núm. 2, pp. 241-257.

que pertenecía» [9], y Hernández, según advierte Unamuno, se identifica con su destino. Poeta y héroe son una sola voz para señalar las desdichas del criollo y a los culpables de ellas. Muchos de los análisis de este aspecto del poema han olvidado las anotaciones precursoras de Unamuno. Este reconocimiento tiene un punto de tangencia con algunas observaciones sociológicas de Unamuno que no he visto comentadas pese a su fuerte interés. Analiza en ellas la separación que el sistema capitalista establece entre los doctos, dueños de la escritura, y los sometidos para quienes esa palabra posee un mágico poder dominante. Unamuno se adelanta así a lúcidos análisis actuales, como los de Jacques Derrida (28) sobre el carácter abruptamente reaccionario de la escritura. Mientras en el *Poema del Cid* trasciende espontáneamente el religamiento de asunto, autor y pueblo, la escisión de clases propia de la sociedad contemporánea desencaja a los distintos sectores, los distancia, los hibridiza y los empobrece.

El estudio sobre *Martín Fierro* coincide con un período de intensísimas preocupaciones metafísicas y sociales en la existencia de Unamuno, por entonces hegeliano marxista y antipositivista (29). Hegel había constituido una temprana pasión para Unamuno; leyéndolo a los dieciocho años, aprendió el alemán. De Hegel pasó a Marx, y hacia 1894, fecha del ensayo sobre el poema de Hernández, su admiración al materialismo dialéctico era terminante. Ese mismo año, el 12 de octubre, le escribe a Valentín Hernández lo siguiente: «Me puse a estudiar la economía política del capitalismo y el socialismo científico a la vez, y ha acabado por penetrarme la convicción de que el socialismo limpio y puro, sin disfraz ni vacuna, el socialismo que inició Carlos Marx con la gloriosa Internacional de Trabajadores, y a la cual vienen a refluir corrientes de otras partes, es el único ideal hoy vivo de veras, es la religión de la humanidad» (30).

De hecho le atrajo en *Martín Fierro* todo lo que en su texto refutaba al mandarinismo de capillas, al bizantinismo aristocrático y todo lo que desde la raíz denunciaba sobre el estado de humillación a que

(28) Véase, principalmente, Derrida, Jacques: «Force et signification», en su *L'écriture et la différence*, París, Du Seuil, 1967, p. 9, y «Nature, culture, écriture», en *Les cahiers pour l'analys*, París, IV, 1966, pp. 1-45.

(29) Manuel Pizán, en un estudio sumamente esclarecedor, anota: «Al Unamuno gesticulante y energuménico, preocupado paroxísticamente por Dios y la inmortalidad, precede un Unamuno hegeliano y marxista, filósofo social, teórico riguroso en agraz». (*El poeta Unamuno*, Madrid, Ed. Ayuso, 1970, p. 13.) Agreguemos que 1894, fecha del ensayo que estudio, marca el momento más decisivo dentro del período de adhesión, por parte de Unamuno, al socialismo. (Cf. Pérez de la Dehesa, Rafael: *Política y sociedad en el primer Unamuno*, Madrid, Ciencia Nueva, 1966.) Sobre el mismo tema puede ampliarse la información en *Unamuno, pensamiento político*. Selección de textos y estudios de Elías Díaz. Madrid, Tecnos, 1965.

(30) Cf. Pizán, Manuel: *Ob. cit.*, p. 22.

había sido reducido el gaucho. De este último aspecto se desprende la ubicación del contenido del poema en una dimensión histórica. Y es así como, sin eufemismos, puntualiza: «Es que así como el actual régimen capitalista no permite que se desenvuelva económicamente el proletariado, manteniéndolo en el mínimo preciso de subsistencia, así también los ideales, las maneras, los procederes y la conducta de los cultos y *personas de ilustración* no permiten a la plebe que desenvuelva su espontaneidad, la vician, la ahogan y desfiguran con su contacto» [18].

Adviértese en el ensayo la misma jerarquización axiológica con que enfrenta Unamuno el continuo de libros, sucesos históricos, hombres, la realidad toda. Lo ético, el modelo viviente centra esa jerarquización y es en este punto donde el gaucho se yergue como arquetipo. Su dolor, la adversidad que lo castiga, son también trasunto de los límites que puede alcanzar el sufrimiento humano. Aparece así enriquecida la dialéctica en términos hegelianos, entre lo político y lo poético. Hernández libera la palabra porque su cantar es de todos, voz del pueblo en el sentido existencial de Hölderlin. Unamuno intuye que el entrecruzamiento entre la palabra social y la palabra individual se virtualiza dramáticamente, que la poesía es acción por sola presencia, y en ese sentido adelanta deslumbradoramente los conceptos centrales que en torno a la dramaticidad del hecho poético ha desarrollado contemporáneamente Kennetth Burke en *Filosofía de la forma literaria* y otros estudios fundamentales. No excluye Unamuno lo social de lo lírico. Más aún, lo considera imprescindible en la medida que entraña a la palabra en su dimensión corporal. No es dado al hombre otro modo de ser que el de su vínculo con los otros. Aquí se ofrece, otra vez, en síntesis, la intuición de ideas que después elaborará más detenidamente (31).

En el lazo viviente de la voz poética y el existir histórico se fundamenta para Unamuno el carácter popular del *Martín Fierro*. La popularidad de un libro tiene un doble sentido, es un mensaje incesante que va desde el pueblo al poeta y que se reconvierte a través de la lectura. Unamuno destaca el sentido de la aceptación del *Martín Fierro* entre el gauchaje, recuerda el comentario de Nicolás Avellaneda sobre la venta del libro en los más lejanos rincones de la pampa junto con artículos de primera necesidad y descubre en esa difusión el mismo *sentido de hallazgo, impulso y consuelo que tuvo la poesía en la edad* heroica española. El cantar vive entre el pueblo «para el cual es y del cual procede» [7]. En ensayo sobre *Martín Fierro* ilustra y corrobora ideas que llegarían a arraigar muy hondo en Unamuno. Este reco-

(31) Cf. sobre este aspecto los escritos incluidos en la sección «La política y las letras», en sus *O. C.*, pp. 627-688.

mienda el examen de los aspectos históricos del poema «a cuantos se preocupan de la llamada cuestión social» [12], pero perspicazmente deja ver que dentro de la alteración de valores propia de la invención lírica sólo la belleza realza el poder suscitante de la palabra: «... a *Martín Fierro* —dice— le basta con su hermosura, si bien, como toda hermosura honda, tiene dentro de ella el germen de la bondad y la verdad» [12-13].

En un momento crítico de la historia española, Unamuno siente que la comprensión de América resulta fundamental para entender a su propia patria. América no es ya la promesa, sino el origen. En ese contexto se sitúa la revelación de que *Martín Fierro* es portador. Entre todo lo hispanoamericano conocido por Unamuno hasta entonces, el poema de Hernández le parece «lo más hondamente español» [16]. Dos veces más repetirá: «es español hasta los tuétanos» [16 y 22]. Imagina líricamente el escenario de la pampa y siente que «rebrotan en el alma del gaucho formas arquetípicamente españolas» [10]. Confiesa que al oír a Fierro sus combates contra el indio resucitan en su fantasía «las luchas entre moros y cristianos» [16]. En el gaucho hay la misma fibra épica del héroe hispano: «Debajo del calzón cribado —escribe— del poncho y del chiripá alienta el español más puro, porque es el del primer desangre, la primera flor de la emigración, la espuma de la savia española, que, dejando casi exangüe la madre patria, se derramó en América» [15]. Esta imagen del gaucho como protagonista de episodios heroicos equivalentes a la Reconquista contrasta con el desdén que los europeizados argentinos evidenciarían en su condena social y aun literaria del gaucho.

Si el gaucho es de la estirpe de los conquistados, sus cantos le recuerdan a Unamuno los «pujantes y bravíos romances populares» [16]. Intuye certeramente el carácter enraizante de la palabra poética que, lejos de agrandar la importancia de la escritura, trata de rescatar la remota fuerza del habla, y así consigue que las imágenes surjan *in praesentia*. Si vive la palabra es porque toca ese suelo mezclado y rico donde todo decir es metafórico y aun las impresiones y los gestos más leves encuentran un signo poéticamente diferenciable. El *Martín Fierro* es, para el poeta y ensayista español, una fecundación de las semillas del árbol viejo en suelo americano. Destaca así, no sin cierta pesadumbre, el que haya surgido en América ese «poema popular, hondamente popular, cuando entre nosotros no se dan ya tales productos...» [17].

Unamuno reconoce en Hernández al poeta que logra fusionar lo artístico y lo popular en la medida que canta en comunión con los gauchos. Al tratar este aspecto explora el vínculo entre espíritu colectivo y genio personal. Retrocede a la concepción hegeliana del arte

y se desliza hacia la ingenuidad como cuando exalta la vida campesina y la califica de más auténtica que la de las ciudades. En otro momento atenúa estas afirmaciones, advierte sobre el peligro de una identificación de la poesía con lo territorial y sugiere buscar la renovación creadora en el lecho del alma, en la «patria interior» [21]. Sigue Unamuno a Hegel cuando explica el común origen de la poesía popular y la poesía culta, pues, como ocurre en el caso del *Poema del Cid*, lo más popular es lo más artístico. No hay poemas «hijos de la muchedumbre» [18]. Lo popular configura la antítesis del gusto chabacano, de la reproducción sin gracia, del *kitsch*. En definitiva siempre es un poeta quien acierta a expresar el soterrado dolor y la virtualidad estética de su pueblo y de su tierra. El creador da voz a lo hasta entonces silente. De acuerdo con opiniones de Avellaneda, que Unamuno reproduce, presenta a Hernández como el escritor que por empaparse en el espíritu de su pueblo, se levanta sobre él, «se da conciencia más o menos clara de lo que es inconsciente en aquél, se recoge para resumirlo» [18].

El *Martín Fierro* se yergue como el reverso elocuente de *Facundo*. En la barbarie condenada surge el canto más genuino de la Argentina. La poesía resulta así la verdadera memoria de la lengua y el lugar donde la palabra desafía a la violencia. El ministerio de Hernández es de canción y de liberación. Unamuno lo afirma de manera clarividente: «En la pampa alienta un pueblo acorralado, es cierto, por la civilización argentina, pero un pueblo total, íntegro, verdadero trasunto de nuestro pueblo español cuando en éste brotaron los romances populares, y por ello ha podido brotar allí, por ministerio de un hombre más culto que los gauchos, José Hernández, un poema popular gauchesco, *Martín Fierro*» [22].

El estudio de Unamuno está centrado en la primera parte del poema. Aunque promete ocuparse en el futuro de la *Vuelta*, nunca lo hizo. El breve comentario que dedicó en el artículo de *La Revista Española* a esa segunda parte, revela su sagacidad. Destaca pasajes, como la lucha en defensa de la cautiva, que pueden competir con las de la primera, pero en general ve en ella la presencia del «poeta letrado» y critica su excesivo pedagogismo: «está llena de sentencias tomadas de todos los grandes libros de la literatura eterna y su sentido es sobradamente didáctico» [11]. No es el gaucho redimido y redentor que de alguna manera se concilia con el orden que engendra su desdicha el que atrae a Unamuno, sino la criatura dramática que arrastra su sino injusto y levanta la canción como grito rebelde. Singularmente avizor, desde una lejanía que podría haber desfigurado la apreciación y aun sobrevalorar más el despliegue anecdótico y costumbrista de la *Vuelta*, Unamuno advierte en la *Ida* los elementos poéticos verdaderamente constitutivos

del poema y su dimensión heroica. Una interpretación académica, lejana y racionalista lo hubiese llevado a preferir la parte segunda. Ni siquiera elogia en ella lo que puede poseer de especificación o ampliación y se adelanta a las opiniones sostenidas después por Ricardo Rojas (32), Ezequiel Martínez Estrada (33) y el agudo crítico norteamericano John B. Hugues (34).

Unamuno diferencia bien el momento en que Fierro refiere desde adentro su historia y el momento en que Hernández la interpreta desde fuera. Y es aquí donde sorprende la ruptura entre el propósito moral y la fuerza expresiva, aspecto en el que una vez más Unamuno se revela precursor. «Le falta mucho —apunta sobre la segunda parte— de la briosa frescura, de la ruda espontaneidad, del aliento vivífico de la primera, y denuncia demasiados fines nobilísimos, sí, pero ajenos al puramente estético» [11]. Unamuno se sitúa en una amplia perspectiva, no se atiene a las nociones entonces canónicas de trama y argumento ni se precipita al fácil parangón con la epopeya. Su procedimiento rehúye lo anecdótico. En presencia de un poema extenso y heterogéneo como *Martín Fierro* discierne con claridad las diferencias de las dos partes y el motivo principal que empobrece a la segunda: el poeta se interpone entre la palabra y la fantasía, rompe su neutralidad, se adelanta hacia una escena que no es ya el medio virgen, la pampa salvaje, sino la ciudad del 80. La primera parte era también la que silenciosamente vivía en las campañas y la segunda la que conformaba a los puebleros. La primera cumple una función poética, es voz; la segunda cumple una función literaria, es escritura.

En «El gaucho Martín Fierro» Unamuno reelabora la dialéctica entre significante y significado del *Martín Fierro*. Su traslación a otro horizonte cultural libera del azar al poema de Hernández y lo proyecta hacia un abierto espacio literario. No es de ninguna manera fortuito que el hondísimo español fuese el primero en escuchar esa alta voz del poeta argentino que todavía hoy algunos criollos se afanan en desoír. Hernández había intentado también un lector ideal, ese español joven que deslumbradoramente llevaría en la Salamanca de 1890 el misterio del poema. A los seis años de la muerte de José Hernández, el genio de Miguel de Unamuno anunció la buena nueva del *Martín Fierro* con alegría de hallazgo. El juez severo que no temía atreverse «contra esto y aquello» tampoco sofocaba su admiración. El poema argentino era su primer encuentro con la América deslumbrante y esquiva. Su sabiduría y su lirismo venían a empapar otras vivencias, otros libros,

(32) Rojas, Ricardo: *Los gauchescos*, en su *ob. cit.*, t. I.
(33) Martínez Estrada, Ezequiel: *Ob. cit.*
(34) Hughes, John B.: *Arte y sentido de Martín Fierro*, Madrid, Castalia, 1970.

otros desvelos. De alguna manera la pampa argentina, la región más austral de la quimera hispánica, le devolvía a España en cálida y honda voz, el signo de la epopeya, y Unamuno sorprendía sus más velados matices. No es, pues, una mirada documental al libro lo que su ensayo sugiere, sino un acercamiento enriquecedor a la escritura viviente del texto máximo de la literatura argentina. Aunque el análisis de Unamuno no es siempre riguroso en los aspectos retóricos (llega a llamar «décimas» a las sextinas del poema), sirvió de trampolín de despegue hacia formas polémicas de interpretación. El escritor español trazó un enérgico corte axiológico, pues, *via remotionis*, sacó a la luz plena significaciones soterradas en el texto.

Conmovió a Unamuno la raíz salvaje de la que bebe el estilo gauchesco. Los aspectos lingüísticos de su estudio valen más por su intención que por su fundamentación técnica (35), y lo esencial es el reconocimiento de un sustrato común antiquísimo. De ese vuelo brota una suerte de fantasía diacrónica que imprevisiblemente y a través de la poesía revive y envejece incensantemente a la palabra. He señalado ya la actitud personal, la rotunda simpatía que acercó a Unamuno al *Martín Fierro*. No se trata obviamente de una admiración o de esa atracción pasiva que está en la esencia del *kitsch* (36) y que satura a la crítica periodística española de principios de siglo. La misma autenticidad extraña que singulariza a la poesía y a los ensayos de Unamuno se afirma en su análisis del *Martín Fierro*. El poema cambia el espacio, desordena la secuencia histórica y experimenta más que el pensar, la cura existencial de Unamuno. Es ya el cantar gauchesco palabra múltiple, voz de alguien sobre alguien que se prolifera y niega el silencio.

Rodea a toda poesía un límite incierto, una instancia de realización. El juego dramático de espera y hallazgo que está en la esencia del amor tiene su análogo en ese suspenso del libro hasta que encuentra su lector. Unamuno fue el primero en leer y en querer al *Martín Fierro*, porque sólo se lee cuando se reescribe desde la sangre. El primer lector creativo y fundador de *Martín Fierro* es Unamuno. Obstinadamente, por fusión y exclusión, se reconoce en la alegría y en la soledad de su voz y engendra así un desorden infinito. Ese extraño meditador que nunca conocería físicamente la extensión pampeana, resulta su habitante perfecto, el que desoculta al poema, el mago que enhebra las viejas vérte-

---

(35) Unamuno tenía conciencia de sus limitaciones. En carta a Nicolás Granada (9 de octubre de 1911) le dice que si entonces lo rehiciera «lo modificaría bastante» («Carta a Nicolás Granada», en *Argentores*, Buenos Aires, número 35, julio 1942, p. 51).

(36) Sobre la adecuación entre cierta crítica insípida de la erudición, el historicismo decimonónico y el *kitsch*, véase Broch, Hermann: *Kitsch, vanguardia y el arte por el arte*, Madrid, Tusquets, pp. 7-31.

bras junto a las nuevas y con lentísima minuciosidad trueca el palimpsesto en libro.

Como en todos los escritos importantes de Unamuno, las separaciones retóricas entre crítica, poesía y ensayo resultan trascendidas por una inteligencia abarcadora que religa en la amplísima dimensión semántica de esa palabra, la expresión y el mundo. Las mismas fuentes nutren todas las zonas de la escritura de Unamuno, y esto ya es evidente en su acercamiento al *Martín Fierro*. En función del poema de Hernández indaga ese sustento abstraído al devenir que nutre a las obras esenciales. *Martín Fierro* es para Unamuno el descubrimiento de un horizonte espiritual y físico; en este caso, el gauchesco, abrazado fantásticamente por la dicción lírica. En el interés individual, cálido y específico por el ser concreto se define el hombre de carne y hueso de su metafísica. Lo individualiza en el gaucho, personaje cuyo sentido vital exalta.

Señalemos en esas páginas de Unamuno otro rasgo que lo revela como precursor de actitudes críticas muy actuales: una suerte de privación, de suspenso fenomenológico, de distancia frente a las consideraciones abstractas y a las fundamentaciones estéticas gratas a la crítica decimonónica. Sobre estructuras inmediatas, sin fundamentos ni fines inmóviles, a través de un ritmo que se personaliza líricamente y se relee sin cesar, de acuerdo a códigos renovadores, *Martín Fierro* nunca es mirado por Unamuno como un clásico. Su juicio crea sentidos nuevos para el libro. Lo reescribe con un fervor que se aproxima cualitativamente al que domina en su *Vida de Don Quijote y Sancho*.

En virtud de un profundo acto de comprensión, *Martín Fierro* sale del círculo de malentendido y confusión en que lo apretaba. Desborda todo pasado y recupera el carácter libre, incesantemente polisémico, fundamental en toda obra que habla transtemporalmente. En su dinamismo complejo, perceptible hasta en el sacudimiento afectivo de la lectura unamuniana, el poema de Hernández empieza a ser una prueba de la posibilidad de la palabra poética. El texto de *Martín Fierro* se vuelve así, por primera vez, imaginación y peligro en la lectura de Miguel de Unamuno.

ANTONIO PAGES LARRAYA

25 de Mayo, 217
BUENOS AIRES

POEMAS

I

EL MUNDO SIGUE SIENDO UNA CREACION ABIERTA

A Pablo Picasso
en su nonagésimo aniversario.

De pronto todo es cierto entre lo oscuro;
la carne se habilita hacia el martirio,
y hay un caballo convertido en lirio
como hay un grito convertido en muro,

y manos suplicantes que se juntan
y se van agrandando, manos muertas
que se están entreabriendo como puertas
y preguntan, preguntan y preguntan;

y hay playas en que el mar sigue naciendo,
la montaña-mujer levitativa
con la maternidad en carne viva
y el vientre que se va desdoloriendo.

Como un toro nupcial en tu pintura
hay guirnaldas de sexos ululantes,
y cópulas mortales y fragantes
y cuerpos de espasmódica dulzura.

Cuanto tuvo calor en ti persiste
como se forma el nudo en la madera
y un tambor puede ser la primavera
de ese arlequín ensimismado y triste.

Como una lluvia ensangrentada has sido
la cuerda quieta en la guitarra loca
que suena y es tu ausencia quien la toca,
quien le da su violencia y su sentido.

Tú eres esa mirada desasida
donde el ojo al mirar se hace postema,
mirada testadora y destruida
donde todo es real porque nos quema.

Tú eres esa oleada que nos baña
de sangre principiante, esa juntura
de asombro y luz, esa progenitura
de fracaso creador que aún tiene España.

Tú no buscas, encuentras, y en tu encuentro
se convocan los muertos a asamblea,
y el mundo se destruye y se recrea:
ya nunca más recobrará su centro.

Pintas la luz de agosto entre las redes,
y la barca sonámbula y desierta,
y ese toro que va de puerta en puerta
señalando con sangre las paredes,

y el caballejo ardiendo en el aduar,
el bosque que al desierto se adelanta
vivo como la sed en la garganta
y anterior a sí mismo como el mar,

la manzana y su lenta obstinación
de pecado mortal sobre la mesa,
el periódico en gris, la lepra impresa,
y el naipe convertido en corazón,

la ahogada voz del Africa que aún paga
su cadena perpetua y su niñez,
su terrible inocencia que tal vez
el mundo entero ha convertido en llaga.

Pintas con plomo derretido y cera
cayendo sobre el ojo adormecido,
sobre el ojo sin luz que ha preferido
la quemazón total a la ceguera,

y le has devuelto al mundo esa gozosa
analogía que fue su faz primera:
la prisa convertida en calavera,
la calavera convertida en rosa.

¡Tú nunca morirás!, en tu conciencia
para siempre jamás se configura
el gozo de vivir, la vividura
de un niño con mil años de inocencia.

La Creación sigue abierta paso a paso
y tiene en ti un trasplante de alegría,
la mano eres de Dios, Pablo Picasso,
que hace el mundo de nuevo cada día.

II

Un ensayo de resurrección

Me lo he dicho mil veces:
—Piénsalo bien, piénsalo bien,
porque los trenes y los muertos
no son palabras, no son postergaciones,
no son siquiera imágenes,
son la presencia de lo idéntico,
de lo que no se puede repetir
porque es irrepetible como el hueso en la fruta,
de lo que no se puede repetir
en esta hora
en que dentro del cuarto no oigo nada,
dentro del cuerpo no oigo nada,
ni siquiera la sangre
que ya le ha dado la vuelta al mundo
y ahora está de regreso en esta habitación,
la sangre convencida,
la sangre póstuma,
la sangre que se ha quedado aún sin enterrar
y nos mira a los ojos
con su cerco amarillo de epidemia,
porque ya tengo la certidumbre del fracaso,
porque ya tenga la certidumbre de que hace un año,
aproximadamente,
nadie me oye con atención,
porque ya tengo la certidumbre de que los muertos y los vivos
siguen haciendo ensayo general de algo que tienen en común,
y en rigor es posible que no me oigan,
que no puedan oírme,
porque ya sólo digo lo que tengo pensado,

igual que la saliva sigue diciendo aún lo que tuvo de palabra en su [origen
mientras cae como un hilo desde el borde del labio a la barbilla,
y la sientes caer,
y comienzo a vivir, como si fuera una alegría,
la dislaceración de estar cambiando de raíces
porque los muertos y los jóvenes me han rodeado alguna vez con sus [cuerpos agujereados y repetidos,
haciéndome creer que no estoy solo,
haciéndome creer que sigo siendo el mismo cuando ya sólo siento su [absorción,
su transmisión de nieve deshaciéndose
como el alambre del teléfono que se puebla de voces y de pájaros
que alegrean y aletean, un instante, en la diaria resurrección.

III

HAY UNA HORA EN LA NOCHE EN QUE EL RELOJ Y EL MUERTO SE CONFUNDEN

No sé si tengo una llaga en el oído
o esta mudez es algo injusto que hay en mí,
algo que se interpone, hora tras hora,
entre la vida y sus postulaciones,
y me impide acercarme a la mesa ya puesta,
y me impide dormir,
y en el insomnio siento el ajetreo de un ascensor que sube y nunca [llega,
y las palabras que he callado, para tener seguridad, como se cierra una [caja fuerte,
y las palabras que he callado y hoy empiezan a firmar mi sentencia,
van dejando en mi piel un sarpullido de lepra gratuita,
de lepra que va escribiendo mi denuncia,
y haciéndola visible
como el calor fomenta la evacuación del pus.

No sé si vivo atascado por un muerto pero siento su olor como una
[llaga,
una llaga o un odio
que me impide acertar,
que me impide vivir,
o mejor dicho,
que me va haciendo realizar mi vida como si la leyera en un periódico
[atrasado
y se interpone, milímetro a milímetro,
entre el amor y sus retratos,
la inocencia y su llave perdida,
las monedas,
la vida con sus obligaciones como alimentos que vuelven, ya masticados
[por otro a nuestra boca,
la agenda con su estiércol progresivo,
y el reloj,
y el pañuelo que hoy he plegado, cuidadosa y despiadadamente, antes
[de colocarlo en la mesa de noche
como se dobla un muerto en el periódico para poder llevarlo a la
[oficina,
un pañuelo o un muerto que es necesario tramitar,
que es necesario enseñar a vivir,
enseñar a latir, a sesenta latidos por minuto, en su nuevo expediente,
para que nunca vuelva a visitarme,
para que nunca vuelva,
para que nunca más, para que nunca más sienta en mi cuerpo como
[un taladro,
su atorada injusticia, su quieta obstinación.

IV

UNA HUELLA DE VIOLETA EN LA NIEVE

A Michi Panero.

Me contaba su sueño hasta agotarse
y sus palabras eran
como el paso del tren cuando te encuentras junto a la vía,
y sientes su atracción en todo el cuerpo al mismo tiempo,
y vives empujado por el vértigo del vacío
que tiene un fundamento de dulzura y terror;

mientras me hablaba, yo la sentía vivir desde este mismo fundamento,
que es sólo un hueco o un espejo
en donde el miedo de vivir se nos acerca tanto
que la carne se agrieta para arder,
que la carne se agrieta como la llama tiene un vacío en su centro, de
[sombra natural,
un nacimiento maniatado donde la luz no es todavía sino calor,
un vacío que se extiende
que poco a poco va extendiéndose,
hacia esa pálida continuidad de azul acrecentándose
en que la llama empieza a ser una iluminación de la materia viva;
y ella se iba llenando de ese hueco,
de ese espejo de nieve extenuante
en donde poco a poco todas las cosas que tenía,
todas las cosas que vivía,
se deshelaban de su forma
reflejándose ya, tímidamente naturales,
como un poco de lluvia que hace cola en el cielo;
y sin embargo algo ha nacido de esta conversación,
de este calor humano,
algo ha nacido igual que se abre un párpado de luz deletreada,
algo que vive ahora,
que seguirá viviendo siempre
como vive esta niña de tierra improvisándose
que se acerca hasta mí para decirme
que no sabe vivir,
que no puede vivir
porque la carne se le queda cada día más pequeña
y ha llegado a sentirse impedida
y ya no podrá nunca volver hasta su casa,
y ya sólo recuerda que vivía en un colegio,
y ya sólo recuerda que vivía dentro del dormitorio de un colegio,
donde todas las noches despertaba
viendo pasar un tren por el pasillo atónito,
viendo pasar todas las noches el mismo tren
por el mismo pasillo titilante de camas sucesivas,
de camas con guirnaldas de muchachas que duermen
sin salir del espejo,
sin ver pasar el tren
que a ella todas las noches va desclavándola un poco más
a fuerza de seguirlo,
a fuerza de seguirlo cuando pasa y se pierde en la sombra,

hasta llegar a desclavarse de su cuerpo
igual que se desclava con la humedad un cuadro en la pared,
para que no la atropellen una vez más
o para no sentirse atropellada y ser únicamente un estertor de sangre entre las vías
sobre las cuales pasa el tren donde ella misma va sonriendo en todas [las ventanas.

V

RETRATO DE FELICIDAD PANERO

¿Recuerdas que escribí este poema, hace ya muchos años, para consolarte de la muerte de tu hijo Leopoldo Quirino?

I

MÁS QUIETA TODAVÍA

Detrás está el terror, y luego el algodón, las limaduras, la náusea progresiva, el hormigueo en las uñas, la lenta sábana del frío. No puedo recordarlo, pero quizá lo pueda transmitir cuando se acaben las palabras. La niebla es una obstinación, es un vendaje que va ciñéndote poco a poco. Aún vuelan los vencejos rapidísimos y entrecortados, pero en seguida el vuelo se convierte en quietud, esa quietud pesada y gravitante que sucede al descarrilamiento, y te sientes caer, seguir cayendo dentro del cuerpo, seguir cayendo siempre, con la carne astillada y conteniendo la respiración cada vez más, cada vez más, como si te doliera, aunque no es un dolor, es un ahogo. Es un ahogo, porque tu propio olor, interno y visceral, se te congela en la garganta, los párpados te pesan y te hielan, y el vacío se va abriendo dentr ode ti hasta que sólo sientes su absorción como si fuera una caída, y el pensamiento ya sólo avanza un poco, luego, un poquito más, y luego, finalmente, se paraliza y se divide en pequeños fragmentos, que, con el más ligero movimiento de la cabeza, se vuelven a juntar, se vuelven a fundir como si fueran de mercurio. Los ves rodar aún sobre un plano inclinado, y luego esas astillas de pensamiento se detienen en la ceguera, se rompen, y parece que estallan al dividirse en pequeñas bo-

litas, que, al ponerse en contacto, se vuelven a fundir, mientras sigues cayendo, mientras siguen cayendo, y la niebla es un agua obstinada que te sirve de mortaja interior, que te sirve de ahogo cuando los muertos crecen, cuando los muertos crecen porque no saben escuchar, y yo empiezo a crecer porque no escucho nada, ni siquiera la sangre, que se ha espesado de repente, y en la niebla ya no puedes regirte, ya no puedes mirar, tiemblas únicamente, y el mundo es un pañuelo, pero tú estás más blanca todavía y más envuelta en él: es como si la luz que llena la habitación fuera de nieve y te enterrase. Luego te va llenando porque ya sólo sientes con claridad el roce interno de tu cuerpo, la internación en tu propio cuerpo, dándote cuenta de que ya no lo puedes sostener, ni mantenerte unida físicamente, de una manera organizada, y ahora sucede a la caída la quietud —¿Me entiendes? ¿Me comprendes?— una quietud interna, que se va haciendo paralítica, y vas entrando de su mano en la frontera del terror, y la quietud te va atando por dentro, te va helando por dentro, juntándose y llenándote, juntándose y llenándote, y ya no puedes resistirla, y, sin embargo, sabes que si olvidaras el terror sólo un instante, la sensación que experimentas podría ser dulce, podría ser tolerable, podría ser tuya aún. Pero no puedes olvidarlo. Es lo único que tienes. Si lo olvidas, te acabas. Y hay un aire de agua, de limaduras de algodón, donde vas acabándote poco a poco. Se te acaban los hombros, se te acaban las manos, se te acaban los ojos. Y quisieras pensar. Y has pensado de nuevo en los vencejos porque los necesitas para romper la trabazón del aire, la trabazón del mundo, que pesa, entero, sobre ti. Pero ya no vendrán, ya no existen los pájaros: están caídos, inservibles y con el mecanismo descompuesto. El aire ha terminado, y la niebla va envolviendo sus hojas como el otoño reúne tus desperdicios en su pañuelo. Las flores crecerían si las mojaran en tus ojos, igual que crece esta muchacha que se sienta a tu lado. Crece porque no sabe andar, y quizá sólo sea como una orilla tuya, como una indecisión, como un pecado que cometiste en la niñez. Sigue creciendo aún, desvirtuada por la inocencia, y no puede mirarte porque no cambia de postura: sólo tiene perfil y está mirando siempre al mismo punto. Te has desdoblado en ella, pero tú estás más quieta todavía. No te puede extrañar. Se dividen los copos en el aire, se dividen las horas, se dividen los huesos. Sólo tiene perfil porque se ha desprendido de tu cuerpo como una lámina o como se desprende un tatuaje levantándose de la piel, distanciándose un poco nada más, igual que en este instante hay algo tuyo que se está distanciando de tu cuerpo. Tal vez te has dividido en dos mitades y una está muerta y otra viva; pero la muerta es la que duele, la muerta es la que crece, la que sigue creciendo de una manera incon-

tenible hasta romper tus propios límites, hasta crecer fuera de ti, llenando el cuarto, llenando el mundo de algo tuyo que ha muerto, y nunca acabará porque ya dentro de tu cuerpo está el terror y hay niebla y agua descompuesta, y sientes que tu carne comienza a disentir pero hacia adentro, comienza a desunirse con un vacío creciente y ávido que le impide llegar a la otra orilla, mientras se llena de pisadas internas y de caballos desplomados y enloquecidos que van buscando el vado inútilmente, ante el espanto quieto y lento, quieto y lento de tu propia disgregación, y ahora al fin se deshielan tus huesos con un fluir lento, espasmódico, interminable, y sólo hay hielo y frío, y sólo hay agua y aire de agua, y sólo hay nunca y agua de nunca... entre las dos orillas de tu cuerpo.

(1945-1972)

2

La herida hacia adentro

Tú eres una criatura clara. Para apoyarse en ti basta mirar tus ojos. Para encontrar descanso, no, para encontrar cansancio. Es como si leyeras una herida y apretaras su dolor hacia adentro. Basta mirar tus ojos para sentir dolor. Y el dolor es un largo viaje desde el cual no se puede regresar. Es un largo viaje que hacemos siempre solos para llegar hasta el país donde nada ha empezado todavía, para llegar hasta el país en donde no comienza nada. Sus habitantes se adentran en el mar como entrando en el ojo del mundo, como si penetraran dentro de un ojo abierto que va cegando más a medida que avanzan, a medida que duelen, y detrás de los párpados hay soledad desmoronándose, silencio y luz de luna; y hay ojos largos, andados, correntíos que parece que no te miran, pero te arrastran dentro de ellos, y hay ojos íntimos donde se puede caminar y caminar hasta encontrar su fuente. Nunca lo olvides: se puede caminar, se pueden caminar: no se regresa de ellos. Cuando Leopoldo te conoció tenías los ojos transitables. Podían ser grises, plateados o sucesivos. Podían sufrir un poco todavía, un poco nada más, y tenían un pequeño hundimiento, una leve depresión, desguarnecida y nacarada, junto a los lacrimales. No miraban aún; únicamente se movían cuando pasaba el mundo junto a ellos. Después se te cayeron hacia adentro, se te rompieron como la ola queda inarticulada sobre la arena al retraerse la marea. Podían estar igual que escritos, igual que azules, igual que alegres mientras

no se les despertara. Ahora los tienes tú, los tienes tuyos definitivamente, bajo una luz hablando, bajo otra luz, barridos. Ya han visto lo que no pueden olvidar. Y los ojos, cuando no olvidan, ciegan, igual que tú has cegado de la noche anterior, igual que tú has cegado de tu hijo. Son lo mismo que un báculo, y ahora, con este nuevo peso, ya no te pueden sostener. No te sostienen porque querer a una persona o a una cosa quizá no es más que cegar de ella. Se ciega de una criatura humana, de una palabra o de una flor. Se ciega del vivir que poco a poco va enmarañándonos la mirada. Tienes que adelantarte a la ceguera, tienes que adelantarte a la ceguera porque todos tenemos en los ojos un hoyo abierto y tratar de llenarlo es tan inútil como poner una huella en pie.

3

Pequeña historia de un nombre propio

El mundo se puede reducir a una sola palabra. Una palabra como una cortadura y una voz persistente que la dice. La estoy oyendo ahora: es un agua que duele. Ha llegado hasta mí como llegan un día la soledad, la intermitencia y el desencuentro en la memoria. No puedo restañarla. No sé de dónde y desde cuándo se cae esta voz. La estoy oyendo doler. Es una voz que anda, que se pone de pie difícilmente, que la sientes venir y ya está a punto de llegar cuando se cae, se queda, se lastima. Ya apenas puede sostenerse y carece de fuerza para juntar unas con otras las palabras; está llena y borrada al mismo tiempo, diciéndose y borrándose. La estoy oyendo en este instante, la estoy oyendo doler legitimándose en la hemorragia. Tiene una lenta insubordinación y un equilibrio de terror en los bordes cortados, en los bordes heridos, donde los árboles son como hierba y donde las palabras más diversas tienen la misma iniciativa de dolor. Cuando despiertas se te han borrado los recuerdos, como si ya no pudieran juntarse nunca la voz y las palabras. *Es una voz que habla desmoronándose, que no nombra las cosas, que no toca las cosas, más bien parece* retraerlas *de nuestros ojos, y oyéndola, deletreándola, llegas a comprender que el mundo puede reducirse a una palabra sola. Todo está despidiéndose en ella, y deja los sonidos en el aire y cayendo como las hojas de los álamos en otoño. Nos comunica únicamente su temblor. Si sigue hablando así sólo una hora, la vida entera va a desaparecer sobre la tierra. Si supiera llover, no cantaría. Y cuando canta, cuando cantas, lo haces así, de esta manera, como olvidándote de algo y apren-*

diendo a doler. Se le retrasan las palabras igual que una pisada que va alejándose en la lluvia. Podría ser clara si no estuviera rota; pod:ía dormir entrando en un espejo; podría juntarse en algún sitio, pero se cae, se queda, se lastima. Sólo quiere llegar hasta nosotros, llegar a alguna parte donde pueda enterrar una sola palabra. Una pal bra que no dices, que no puedes decir porque te caes, te estás cayendo desde la voz a un nombre que no has tenido tiempo de pensar en voz alta antes de recordarlo. Y ya no puede sostenerte y ya no puede sostenerse; está impedida y llena, completamente llena de espanto como un vaso con una flor.

4

EL ORDEN DEL CANSANCIO

Cuántas veces he pensado
que junto a ti no se puede gritar.

No lo que pasa, lo que vive; no lo que vive, lo que queda; éste es el orden del cansancio. Esa violeta fue antes nieve. Esa sonrisa fue antes música. Ese deseo, ese súbito frenesí de la carne, fue antes asombro, fue antes niño. Tú eres una criatura sostenida por Dios para que sirva de cansancio. El cansancio es un don. Convierte en tierra húmeda cuanto toca, y estemos donde estemos, nos hace regresar, nos hace comprender que hay un exceso en todo, un descarrilamiento progresivo. Tal vez nada es posible, pero el cansancio vuelve a juntar la palabra astillada, los besos rotos, las incomodidades y los trenes. Nos acorta el vivir, pero reúne sus retazos, sus palillos de dientes, sus tardes diminutas y soleadas, su clavo ardiendo y su continua interrupción. El cansancio nos ata y nos desata, y hay personas que son antiguas ya en el momento mismo de nacer. Vienen desde el recuerdo. Saben palabras tuyas que nunca has dicho, palabras y cenizas, cenizas de palabras, y te las van diciendo poco a poco, desenterrándolas, como trazando tu frontera. Te juntan, te resumen dentro del orden del cansancio, y ya entonces no se puede gritar: las palabras se ahogan, se convierten, se acaban. No sé cómo decirlas. No sé cómo decirte que el campo amarillea, y hay humos desvaídos, y bardales, y corazones con andamios, y regatos, y tórtolas, margaritas que siempre están creciendo, y rosas que parece que siempre están muriendo. Tú sabes, sin embargo, que estar muriendo es su manera de reir.

5

TODO ES YA DEMASIADO

Y ahora ya está sentada, concentrándose, cristalizando. Se sienta para siempre, y al sentarse no cambia de posición sino las manos. Se diría que como su cuerpo está constituido por una materia insensible y elemental, le basta la quietud para configurarse, le basta la quietud para cristalizar. Y su sonrisa entonces es tan sólo una función biológica, igual que la subida de la savia. Su descanso no es necesario, es natural. Tal vez por su declinación hacia lo sencillo se ruboriza siempre al descansar. Se ruboriza sin querer, sin advertirlo, reorganizando de nuevo, por completo, el ritmo de la sangre. Se ruboriza para no mentir, legitimando la alegría del descanso como un retorno hacia el origen. Luego se cumple, se convoca, se reintegra a la silla, y por ello se sienta siempre bien, siempre dentro de un orden en el cual se percibe cómo todo su cuerpo gravita hacia la tierra. Mirar es un milagro. Todos sabemos de antemano cómo se va a sentar, igual que conocemos previamente la altura justa que en una presa debe alcanzar el agua. Y así el descanso se convierte en lección. La cabeza, un poquito ladeada para dar una rápida y convincente sensación de dulzura; los brazos, espontáneos y redimidos; la sonrisa en el labio, como una lenta evaporación. Ahora ya está sentada, y en el descanso se feminiza un poco, se promueve en cuantos la rodean, y ves todo su cuerpo convirtiéndose en párpado. Con levísimas variantes se sienta siempre bien, se sienta siempre igual, acurrucada y suspirante: «¡Ay, esto ya es demasiado», *y tú compartes su opinión irremediablemente, porque basta mirarla para saber que todo es excesivo. No le basta vivir. Y para subrayar la injusticia del mundo ahora comienza a levantarse. No parece posible. Y, sin embargo, anda. Es como si los álamos recobrasen en invierno sus hojas con una vida desordenada y súbita. Tú estás pensando que no se puede levantar, que ella no sabe estar de pie. Y, sin embargo, anda. Y va de primavera a otoño, de rosa a hierba, equivocándose de estación. No se trastorna, no se confunde, no se muere. No sigue en pie, sino en peligro. No habla con nadie. Camina hacia el descanso con una gracia quieta, sonámbula, imprevista, como si terminara de salir de una operación, como borrándose en el aire, como hablada en voz baja.*

(1945)

LUIS ROSALES

Altamirano, 34
MADRID

EL CREPUSCULO DE LOS GOLIARDOS

I

Quedaré en esta tierra poco tiempo. La luz se apaga entre cenizas cada día más densas. Me hubiera gustado ver otros cielos y otras nubes, algún resplandor de aquella primavera, purísima en sus verdes, y en sus aromas, única; prolongar el rastro de unos ojos de mujer y el calor de unos muslos en la efímera gloria de la tarde; saborear de nuevo el humo del tabaco, el ámbar de la miel y del membrillo; y volver a las raíces de la viña, al fuego del vino y al rencor de las heces; volver hasta el vaso centelleante y su plena soledad multiplicada.

Pero son escasos los poderes del vino, y parvos los de su pasión vertiginosa. No hay en él otros mundos, no abre más espacios que los del torbellino, no puede al fin frenar las manos del reloj ni el movimiento. Todas las compañías que brinda son ilusorias; todos los diálogos que se alzan en su nombre, monólogos dolosos. ¿Ante qué vaso ríe y se disculpa el Archipoeta? ¿En qué taberna habitan Sedulius Scottus y Gualterio de Chatillón? Y Hugo de Orleans el «Primas» de Francia, ¿con quién celebra ahora la gracia de las uvas? La grey del papa Golías tal vez no existió nunca; el propio pontífice no parece ser más que una fantasía o una invención desaforada.

Yo estoy en Montevideo, donde he nacido; recorro sus calles, las mido y las habito con la desesperación de un alma errante. ¿Por qué aquí, en este tiempo, y a estas horas? ¿Qué puedo ver y apresar? Hay barrios de sombra y madreselva; callejas íntimas y estrechas; esquinas perdidas, plátanos y sauces junto a los charcos; avenidas tumultuosas y un rumor como de sueño amargo que envuelve los pasos vagabundos. ¿Cuántas veces fui y vine, cuántas mañanas, tardes o noches se acumulan en ese solo instante que recuerdo tras el despertar? En alguna parte se suspende el vagabundeo; en algún cruce preciso, con nombres y con historia, se descansa para beber otro vaso de vino. ¿Son distintos ese lugar de aquél? ¿Todos los barrios no son el mismo barrio? Hubo uno, lejos (¿años, cuadras?) con aspereza de higuera, duro aroma de bodega y humo de ferrocarril. ¿Viví de niño allí, o hasta allí viajo siempre, en mitad de la fuerte embriaguez con que

trajino por las calles, mientras los olores de las casas, de los sucios papeles tirados, de las frutas pudriéndose al sol salmodian el llanto de la destrucción y del hastío?

Ayer, hoy, mañana: en algún sitio vive el dios que los enlace, y los funda, y los disuelva en la codiciada unidad. Desde algún sitio hace señas, relampaguea, truena o ruega: quiere encarnarse, vivir otra vez para mejor morirse, gozar de la aurora y del crepúsculo. ¿Cómo buscarlo? ¿Cómo oírlo? ¿Y cuándo?

Son fugitivos, gustan del vivir errante, dice Le Goff. Poesía tabernaria, insurrección contra la potestad espiritual, desenfrenada expansión de la alegría de vivir: así se expresa Menéndez y Pelayo. Tipo afín al juglar el de los *clérigos o escolares vagabundos,* enseña Menéndez Pidal, «a quienes el arzobispo de Seus, a principios del siglo x, manda rapar, a fin de borrar en ellos la tonsura clerical; los *vagos scholars aut goliardos,* a quienes el Concilio de Tréveris en 1227 prohíbe cantar en las misas versos al Sanctus y al Agnus Dei; los *clericos joculatores seu goliardos aut bofones,* que la Decretal de Bonifacio VIII excluía de los privilegios clericales». «Todos ellos —apunta Alfredo Dornheim— son poetas ambulantes sin posición ni remuneración fijas, que dependían del favor de influyentes políticos o clérigos.» Desenfrenados, pródigos, sin ambiciones, corrobora Monroe, quien agrega: «van de una universidad a otra, encontrando en cada una de ellas un hogar como en su propia nación». Son los integrantes de la Ordo Vagorum, que con tanta minucia estudió Helen Wadell; los que en París aprenden artes liberales, leen escritores antiguos en Orleáns, estudian en Salerno medicina y en Toledo practican nigromancia; los autores del Padrenuestro del vino y de las recriminaciones a la Fortuna; los que manifiestan como su propósito morir en la taberna *(Meum est propositum in taberna mori)* y rendir tributo al imperio de Venus; los gozadores de la primavera, del bosque y de las flores; los que dan al viento, al azar y al olvido, durante los siglos XII y XIII, poemas de exaltación, sensualidad y placer, que manos anónimas copian y recopilan; los que vuelven a la vida en el pasado siglo, cuando en el monasterio de Benediktbeuren, en Baviera, se descubren los manuscritos *Code Buranus* o *Carmina Burana.* Son los goliardos.

Su poesía es devota de una heterodoxa e inquietante trinidad: juego, vino, amor. Estilo vital, carácter social, destino: la condición goliardesca resulta al cabo una escuela poética. Su organización se asemeja al caos; su disciplina no acepta más ley que la del gozo mundano; su plan consiste en una jocunda y apicarada ausencia de todo plan. Les disgusta que los confundan con vulgares y populacheros hacedores de versos. El latín de sus canciones está lleno de agilidad y

fuerza, de gracia sonora y de nervio. «Son los clásicos de esta poesía bohemia», concluye Dornheim, «la más original entre la poesía mundana de la Edad Media».

Parco, en realidad, lo que de sus vidas se sabe. Los documentos de aquellos siglos poca luz arrojan sobre estos «poetas errantes», cuyas andanzas, tribulaciones, alegrías, costumbres, propósitos, temperamentos y afanes siguen cantando en las fuentes más seguras y en las que han abrevado y abrevarán los eruditos: los propios poemas. Algunos historiadores han tejido con esos versos de insolente y profana liturgia una suerte de tipología para rotular la estampa poética y vital de los goliardos. A partir de las composiciones sobre la Fortuna, en las que la mítica rueda lleva hoy hasta abajo a quien estuvo ayer encumbrado, Le Goff advierte un espíritu negador del progreso y de la Historia como sentido rectilíneo de avance, superación y enriquecimiento. La figura del eterno retorno sería así el emblema de estos trotamundos, tan excelentes bebedores y empedernidos rebeldes como incapaces de erguirse hasta la talla del revolucionario.

Critican, se burlan, satirizan, pero no pretenden minar instituciones ni mucho menos derruir aquella con la cual, de un modo informal y extravagante para nuestros ojos, mantienen todavía vínculos: la Iglesia católica. No la atacan en sus fundamentos sociales ni en sus dogmas, sino en sus desmesuras y en sus vicios. Le Goff ve en ellos los anarquistas de los siglos XII y XIII. Más prudente y exacto es aceptarlos en su condición irreductible.

La circunstancia en que surgen difícilmente encuentre paralelo en épocas posteriores: movilidad social, expansión de las universidades, y por sobretodo, una Iglesia dominadora, en cuyo ámbito irrumpían, sin mayor escándalo y sin provocar temores, junto con las críticas acerbas, un intenso deseo de quebrantar las normas del vivir ascético. Cuanto exaltó la poesía goliardesca —erotismo y vino sobre todo— ha tenido su raíz en la concepción cristiana de la soberanía del amor y en el poder redentor de la sangre bajo la especie eucarística del vino. Fuera del cristianismo, el vivir goliardesco no tendría sentido. Y en un mundo heterogéneo, donde el cristianismo fuese (como hoy día) apenas un componente de la vasta y compleja trama de la realidad, resultaría inconcebible la existencia del goliardo. Marginado, carente de fuerza en la acción, como lo quiere Le Goff; sin peso ni volumen para decidir el curso de la Historia, el goliardo es, sin embargo, la confirmación desembozada y estridente, brutal y franca de los supuestos del cristianismo. Si en algunos aspectos representa una voz de libre crítica, si en otros encarna el jocundo disconformismo hacia lo que la religión es y el ansia placentera e ingenua de lo que debería

ser, en un sentido profundo traza la prolongación caricaturesca de los valores cristianos y de la experiencia evangélica. El mundo entero es templo para el goliardo; el andar errante, su vía purgativa; la taberna, su venerado tabernáculo; las garridas mozas de hueso y carne, sus ángeles custodios; la inconstante Fortuna, su providencia segura; el mágico espacio en torno a las copas rebosantes, su banquete de amor y su convite, su cena primera y última; y aquel ímpetu dionisíaco que anula —al borde mismo del éxtasis— las bardas en que se confina al individuo, su fraterna plenitud del nosotros y su piadosa homilía de la caridad.

Al extinguirse el siglo XIII, el goliardo abandonó la escena. Mudaron las circunstancias, corrieron las centurias; las universidades se organizaron; los clerigones vagabundos y los estudiantes andariegos fueron absorbidos por otras formas más atemperadas del vivir. Expedientes más cautos, tal vez más solapados, terminaron con este errante quehacer poético. Un largo crepúsculo aguardaba al goliardo, crepuscular criatura él mismo, a quien podemos apersonarnos sólo entre la mortecina luz de la tarde.

II

Luz de atardecer y calles en penumbras, luz de inquietud y cansancio, luz de aires impuros, por donde vagan, desvergonzados y libres, aromas de asaduras y churrascos, de frituras en el puerto y de íntimas cocinas en los barrios. No hay, para el espíritu errante, pretexto más noble ni mejor estímulo para la irresponsable fantasía. Los temores por culpa de una idealización exagerada ceden; los recelos ante las acusaciones de intelectualismo se disipan, y la seguridad de estar en las fuentes mismas de la realidad (o en sus sartenes y parrillas) se acrecienta. La dispersión tras la pista de los olores es aparente o, en último término, transitoria; una nueva unidad nace, la que me coloca por arte sabio y sabroso en el centro desde el cual la vida se mantiene y la llama de lo orgánico persiste en medio de las caliginosas nieblas de la materia. Todas las virtualidades de mis potencias interiores despliegan sus alas tocadas por la magia de innumerables aromas. No aspiro a enriquecerme; me enriquezco porque aspiro. De una esquina suburbana me llega el humo espeso de una parrillada. Me envuelvo en él como en un pabellón que contuviese las sacras esencias de mi nacionalidad. Complejo perfume, patrio perfume del chinchulín, de la grasa de riñones y del hígado a la tela. Suculentos efluvios camperos, nostálgicos aires de la tradición emanan de las pulpas y de las

tripas gordas, de las tiras de asado y de las mollejas, mientras la fibra popular que me hermana con cada ciudadano trasciende, demócrata y cosmopolita, del trazo taciturno del chorizo. De una calleja humilde recojo las noticias del café y del pan tostado. Vuelvo entonces, Marcel Proust de aldea, a los tiempos familiares de la infancia; recorro las secretas veredas del bizcocho casero; me interno por los huertos cerrados de la sopa y los fideos, la harina y la manteca, y en un tiempo de natas y de cremas soy otra vez el niño solitario absorto en el regazo y en la leche.

Pero un turbión de pueblo y diversiones me invade en los olores del horno del *fainá* y de la *pizza*. La charanga y el regocijo se atropellan entre aceites y cocciones, *muzarelas* y *figazzas*. ¡Qué tarde de domingo tan abierta al compás de la salsa de tomate! Varia teoría de *pizzas* se presenta, mientras giran, alentados por los churros, calesas y ruedas gigantes, autos chocadores y minúsculos trenes. *Pizza* con jamón y mejillones, con anchoas y mariscos, con queso por arriba, por abajo y por el medio; *pizzas* a la pala y al horno eléctrico, solitarias o a caballo, dobles o triples; *pizzas* harinosas, humeantes, cálidas, untuosas, exigentes; la cerveza ha de ser su compañía o ellas dejarán de ser. Así, tras una porción picante, un vaso de cerveza, luego otro y otro después, hasta reír entre la espuma, el lúpulo amargo y la cebada, hasta los campos floridos bajo el sol rubio y generoso como ese oro líquido que salta de los vasos hacia los corazones de los hombres. ¡Fiesta de los aromas, asuetos saboreados, remansos distraídos en medio de la grisura semanal y del tedio rutinario! ¿Quién no quisiera prolongarlos? ¿Quién no busca, al fin y al cabo, la máxima intensidad del vivir y el arma omnipotente contra la frustración? ¿Y dónde hallarlas sino en esa sinfonía de aromas, en la que cada deseo se actualiza y cada sueño se convierte en realidad? Para el codicioso de fastos y pasado allí están la liebre y el chivito, el lechón en el horno del verano, la pierna de carnero en rico guiso, la mulita, que vence al jabalí; el pato medieval, craso y fornido; para los corazones hartos de pedestres deberes y de groseros rechazos de la multitud sahumerian por allá la pava y los faisanes, el pollo criado a leche, la tímida perdiz cerca del fuego; para el fatigado descifrador de claves y secretos, la ardua arquitectura del cangrejo; para el frío erudito, la ardorosa amistad de los ajíes, y las ancas juguetonas de la rana para quien tuvo infancia triste. En las vecindades de los restaurantes ábrese un mundo ilimitado: las emanaciones del sargo y la brótola a la plancha vivifican al sedentario, mientras los vientos del atún, gigante de las olas, y el aire salobre de las sardinas, iquietas como las aguas aventureras, impulsan al blanco velamen de los sueños de

libertad. El acre aroma del pulpo crea un ambiente de lejanas islas y rocas lavadas por la espuma; la centolla transporta a las grutas de misterios y tesoros; el bermejo langostino, a las zonas invioladas del desove, y el calamar, pluma de las ondas, a todos los tiempos marítimos, a todos los sabores y perfumes, a todos los mares bajo todos los climas, al mar único que golpea y golpea entre verdes y azules contra las altas murallas tras las cuales la vida se agrieta, se enmohece, se apenumbra, se achica, se apaga.

Y por entre las rebanadas y los tentáculos, las salsas y las morcillas, las ostras y las manzanas, atravesando las frituras y los estofados, los caldos farináceos y las corvinas, besando las orillas tentadoras y rosadas del jamón, recorriendo los vericuetos del matambre y la verdosa entraña de la pascualina, llegan, en aromas y en esencias, la púrpura del harriague y la dulce compañía del garnacha, las prosas elegantes del clarete y la selecta prosapia de los blancos, la franca aspereza del carlón y el cómplice gracejo de los espumantes. Y con ellos, acrecentando el caudal y acelerando el torrente, semillones, oportos y jereces; manzanillas y tintos chilenos; mendocinos, sanjuaninos y valdepeñas; de la cuenca del Rhin, de Burdeos y de Borgoña; de Grecia, de Málaga y de la Mancha, de las perdidas aldeas de Italia y de Portugal; de los lagares primitivos; de los que se elaboran sin máquina y de los que se fabrican en laboratorios; de los que toman los embajadores, los estibadores y los sacerdotes; los ancianos, los deprimidos y los mendigos; los estudiantes, las jovencitas, las matronas y las mujerzuelas; los lentos suicidas, los bailarines y los solitarios; los ignorantes, los olvidados, los desterrados, los perdidos y sus hermanos, los poetas.

Templada, al fin, el alma sin templanza, esponja de delicias, fluyente como un eterno río, la vida jocunda se entroniza, la alegría se desata en una exultación violenta, y las ansias y los tormentos genesíacos de la creación metrifican las palabras y amoldan el lenguaje en esos cauces por los cuales corre, como metal fundido, la carcajada triunfal de la invención. No se vive en ideas, sino en ritmos; no se piensa, se danza; no se discurre, se melodiza. Nada hay para expresar, ningún contenido aflige con su exigencia. Sólo se quiere anular, a través de una forma que es juego y drama, la expresión de algo para instaurar la expresividad desnuda, expresándose a sí misma. Brotan chanzas y decires, se escriben sonetos y epigramas, se emprenden odas y octavas reales. ¿Por qué? ¿Y para qué? Son bromas imprevistas, festejos de un instante, chispazos de la risa, a la cual las nimiedades estimulan. Flores de una noche, las creaciones no buscan perpetuarse, sino simplemente nacer a esa vida efímera. Les basta con presentarse

un momento y luego desaparecer, y con que cada endecasílabo juguetón, cada ocurrencia metrificada incite y asegure —antes que la perdurabilidad de lo escrito— la continuidad de una corriente anímica que participa por igual del frenesí dionisíaco y de la potencia creadora. Se persigue no la fijeza, sino la movilidad; no la figura del gesto, sino el dinamismo de la gesticulación. La misma noción de obra queda relevada por la preeminencia del obrar. ¡Cuántas noches dadas a ese inusitado fervor! ¡Cuántas noches quemadas en esa prodigalidad invencionera, que hace de cualquier trozo de papel o servilleta tabernaria la improvisada página donde dejan sus huellas los sentidos y donde el comer y el beber testimonian, a la par de los poderes del verbo, la fuerza y la alegría que les corresponde en la actividad infinita del proceso creador!

«Yo nunca puedo escribir en ayunas.» La confesión del archipoeta encierra toda una estética. También una doctrina del poder creador. Sus versos son francos, con un aire a menudo cínico y desafiante. El comer y el beber representan para este goliardo el alfa y el omega de su existencia: «La sed y el hambre los odio como la muerte.» Mientras no satisface tales urgencias no hay poesía: «Mis versos son según el vino que tomo; / nada puedo hacer si no he comido antes.» Dime qué vino tomas y cuánto y te diré qué versos harás y cómo serás fichado en el Parnaso; ante cualquier poeta podría formularse esta solicitud. No para que le den pronto despacho, porque ninguno querrá desnudar su verdad creadora. Sí para molestarlos y recordarles con qué jugos nutren sus flores exquisitas. «Nunca me ilumina el espíritu de la poesía / si antes no me lleno bien el vientre. /Cuando Baco domina en el cerebro, /Febo irrumpe en mí y hace maravillas.» Para esta jocunda criatura poética, el vino es potencia de efectos análogos a las esencias flamígeras. Muchos de sus versos hubieran sido pasto delicioso para algún nuevo capítulo del *Psicoanálisis del fuego,* de Bachelard. La chispa del espíritu se enciende en las copas. El corazón, como una llama, se eleva a las regiones celestiales. Un vientre colmado irradia la luz y el calor de la poesía. El vino suelta la lengua, y una lengua suelta es tan activa como el fuego. Esa es su poética y su dieta creadora. Un régimen así resulta el único posible para él. Hay otras formas de escribir, como hay otras vidas de escritor: «Algunos poetas huyen de los lugares públicos / y eligen los refugios solitarios de los escondites; / estudian, se afanan, pasan las noches en vela y trabajan intensamente; / pero a la postre apenas pueden lograr alguna obra valiosa.» Pero el goliardo no vive para poetizar; poetiza para vivir mejor. Es decir, para entrar en comunión con otros. Para reír y celebrar infatigablemente. ¿De qué vale observar ayuno y abs-

tinencia en procura de un verso perdurable? Huir de los alborotos y plazas públicas, ¿con qué se compensa? ¿Hay sensatez en morir sufriendo, sólo por hacer una obra que no pueda morir? La solidez de sus apetitos va de la mano con el terrestre sentido común de sus propósitos. Si el fuego es su signo, la voracidad es su destino. Realiza sacrificios para sólo una cosa: obtener placer y conservarlo y prolongarlo hasta donde pueda. Consume como la llama, pero a la vez alegra, crepita y se mueve como ella. El juego de azar también le es ardor. Le reprochan que juegue; ésos no ven la obra profunda de la pasión lúdica. Perder es al fin ganar. Pues «cuando el juego me despide con el cuerpo desnudo, / helado por fuera, en el interior mi mente arde / y compongo entonces mis mejores versos y canciones». Al poder creador del vino se une el del juego. Se trata de una nueva embriaguez. Y como tal, indispensable para esta *ars poetica*. Sólo falta una más, y la tríada inflamada se completa: la embriaguez erótica.

Venus impera. Sus mandatos deben ser acatados. ¿Quién se atreve a desobedecerlos? Triunfar sobre la naturaleza es cosa muy ardua; mantener la mente pura ante una doncella, imposible. La seriedad del corazón pesa y fastidia; la jocosidad y la alegría saben más dulces que la miel. La juventud no está hecha para la dureza de la ley, sino para los cuerpos gentiles:

¿Quién, puesto en medio del fuego, no arderá?
¿Quién permanecerá casto estando en Pavía,
donde Venus caza a los jóvenes con el dedo,
los seduce con los ojos y los apresa con el rostro?

Frente al deseo de absolución del archipoeta, los otros cantores del *Carmina Burana* proclaman abiertamente que ha llegado la hora de correr hacia el amor. Venus expande su numen en primavera. El sol todo lo templa, mientras la risa brota junto al color de las flores. Ha llegado, oh vírgenes, el tiempo de la alegría. Al influjo de los tempranos amores arde el mundo. El ruiseñor hace oír su dulce melodía. La vista del amor es aguda como la del águila y al mismo tiempo padece ceguera. Cálido y frío, audaz y temeroso, fiel y pérfido, el amor es violento en todo y fácil de aplacar, constante e inconstante a la vez. Con arte rige un imperio; sin él, la íntima noche que depara resulta cosa amarguísima.

El influjo de la primavera es irresistible. Las jóvenese se encienden cuando florecen los árboles y los pájaros cantan con alborozo. «He aquí que florecen los lirios / y multitud de doncellas entona / canciones al más glorioso de los dioses.» La naturaleza y la época del año

son guarida para estos amores. El deseo se manifiesta y sonríe: «Si yo tuviese a la que quiero, / en el bosque, debajo del follaje / la besaría con alegría.» ¿Cómo es esta amada? ¿Cuáles las preferencias del ardiente enamorado? En el delicioso poema «Juego con Cecilia» (Carm. Bur., 88) se establece la condición y la edad de la enamorada: «me horrorizan las corrompidas, / y a las meretrices aborrezco, / y también a las casadas; / pues en las mujeres de esta índole / la concupiscencia es impúdica. / De la egregia joven / me enardezco con vehemencia, / y a ella amo cada día más; / el sol está en el mediodía, / mas yo no me sosiego». Un amplio sector de lo femenino queda desplazado en favor de un solo tipo: la doncella. Virginidad y juventud gusta el amante. El juego con las mozuelas es siempre grato, y no cabe esperar de él ninguna herida. En las entrañas de Cecilia no existe hiel. Sus besos son dulcísimos. Nada puede temer el mundo: el enamorado será custodio de su frágil edad. Así, los lirios de su castidad no se marchitarán. En este amor, la esperanza ha tomado parte preponderante y la prudencia también: «Es (Cecilia) una flor; / cortar la flor / no es empresa segura». La dejará crecer hasta que esté en sazón. Entonces el pensamiento del porvenir llenará de alegría el corazón del enamorado. Porque ese porvenir no está lejano, y sus deseos, ciertamente, se hallan envueltos en chispeante cinismo, en desvergonzada y sensual avidez. «Sólo desea jugar», declara. Pero ese juego tiene etapas, avances y triunfos. Jugar con Cecilia es, por supuesto, mirarla (nada hay de reprobable en ello); hablarle cara a cara (lícito y comprensible); palpar (si ya no tan lícito, por lo menos comprensible), y finalmente, besar (los escrúpulos se alarman). En cuanto al siguiente paso, que es obrar, el enamorado se apresura a decir: «¡Por favor, nada sospechéis!» La franqueza surge al fin, alentada por una ley general y por las urgencias del instante que se vive: «Así como hacen los demás, / niña hagamos también nosotros, / para jugar el juego que nos corresponde jugar; / ambos somos de tierna edad; / juguemos, pues, tiernamente.» Este juego deleita, pero también purifica; complace los sentidos y a la vez limpia de culpa. El poema comenzó con un reconocimiento del imperio del amor sobre los dioses. Al concluir, el amor produce consuelo, al tiempo que restituye el don de la pureza. La última estrofa es de una sorprendente y deliciosa hondura:

En el consuelo de Amor
conservo mi pureza con la doncella,
no aro sobre la semilla,
peco sin culpa.

Es el hálito del cristianismo, del cual no pueden evadirse los goliardos. Los colores paganos que refulgen en muchos momentos de esta poesía no empalidecen la luz que invariablemente la nutre y sostiene. La ausencia de culpa lava el pecado. Pero éste sigue siendo pecado. La conciencia de la falta no ha desaparecido. Todo el poema está construido en torno a esa llaga. La vida goliardesca ha querido disminuirla, y en buena medida lo ha logrado. No ha podido, sin embargo, borrarla. El amor de una doncella, tan fervorosamente codiciado, es el signo de que Venus aún contiene, no obstante, su imperio y su potestad, su primavera y sus flores, sus glorias y sus éxtasis, sus rosas y sus lirios, la posibilidad de una falta y el aura sombría de la condenación. Venus también es fatal. Nadie puede aplazar su momento ni saltar sobre su territorio. Sus delicias son irremediables. En el reinado de Venus acecha la tiranía. Por eso el juego es buena manera de atemperar el rigor de sus lazos. Se prefieren la risa, la disculpa y las tiernas jovencitas, cercanas a la infancia y al perfume de paraíso que exhalan. Y se prefiere, al fin, recorrer con alegría esa senda, dado que hay que recorrerla. Pues todos los caminos, dice el archipoeta, «conducen al lecho de Venus».

III

Como si tuviera el tiempo entero por delante. Mediodía de otoño claro y húmedo. ¿Abril tal vez? Pausa en las tareas, desvío y mirada a los árboles de aquella esquina de Malvín. Sosiego en las calzadas, sosiego en torno al bar, sosiego en su interior, entre las mesas solitarias y en su atmósfera ritual y suburbana. Todo el tiempo por delante... ¿Por qué aquella ilusión? ¿Por qué el empeño en agrandar la brecha contra el muro de horarios, obligaciones, engranajes, desposesiones de sí mismo? No quería recordar cómo había malvivido esa mañana; no quería imaginar cómo habría de malvivir durante el resto de la tarde. El aire y el cielo dulcísimos, dulcísimas las hojas amarillas, dulcísima la luz que el ventanal refractaba en el ambiente. Dulcísima la paz de aquel lugar, de aquella hora, de aquella quietud. Todo era leticia con sólo abrir los ojos; arrebato manso y claro con sólo dar oído al canto de las aves invisibles; embriaguez antes de mojar siquiera los labios en la púrpura del vino. ¿Para qué recordar? ¿Para qué prevenir? ¿Por qué vivir de sucesiones? Si antes y después había el vacío, ¿por qué soportarlo dentro de aquel vaso? Siempre rebosante y a la mano, ¿no estaba allí la plenitud querida?

Alguien hurgaba en una radio los ruidos humildes del suburbio. Cada cosa fue humilde entonces, limitada y exacta en su poquedad. Humilde el vino, ácido y barato; humildes las mesas plebeyas del bar, y sus paredes, pintadas de un celeste pobretón; humilde la soledad de un hombre frente a su vaso; humildes las notas del tango que cerraron el círculo del éxtasis.

Ninguna exigencia quebraba aquella hora, que se bastaba a sí misma; ningún reclamo de calidades agriaba la comprensión de la realidad, tosca y fuerte, irreemplazable y vulgar. ¿Qué faltaba para la maravilla? ¿Qué impaciencia idealizadora hubiera dado la posesión de aquella realidad entraña adentro? Por un instante, la sucesión se detuvo y fue colmado todo deseo y todo recuerdo hecho presente. Instante único y perpetuo, al cual pasado y futuro rinden vasallaje; instante de lúcida embriaguez pasmosa; no es posible repetirte; no hay caminos para volver hasta ti; te has cercado de soledad y desiertos inmensos. Por ti y en ti, sin embargo, se es; desde tu sol y tu música vivimos para aprender a morir; te hemos dejado atrás y a la vez nos antecedes; te olvidamos y nos llamas; te llamamos y nos hechizas; nos desafías y nos rodeas; no somos iguales a ti, pero en ti nos hallamos, enteros y verdaderos; ha sido tuyo sólo un átomo de nuestra vida; pero eso ha bastado para ofrecerte toda la sustancia memorable o nimia de nuestro tiempo y de nuestra locura, de nuestra fe en la nada y en la desesperación.

El archipoeta se confesaba ante el obispo mediante un poema goliardesco; nosotros nos confesamos (¿ante quién?) mediante la glosa de sus poemas. Sentirse fascinado por los goliardos —por su poesía y su vida inseparables— equivale a reconocer y que nos reconozcan la pasta de que estamos hechos, los alimentos con que nos nutrimos, las vacilaciones y los prejuicios que nos acompañan fielmente, las ilusiones pertinaces que nos habitúan al error, las inhibiciones que nos vuelven risibles, la sorda frustración desde la que amamos y odiamos: nuestra intimidad verdadera. Tenemos apetitos, volubles y de corto alcance; los goliardos los tenían robustos y firmísimos. Vivimos embretados por horarios, obligaciones y sojuzgamientos; a los goliardos espoleábanlos la tentación errabunda y el ejercicio libérrimo de sus reales ganas. El amor es en nosotros episodio; en los goliardos, epopeya de sus corazones. Bebemos y nos avergonzamos; bebían los goliardos y lo proclamaban cantando. Nuestras horas en los bares son robadas al trabajo y al sueño; las horas tabernarias del goliardo eran todo su trabajo. Mendigar para vivir nos espanta; he ahí nuestro infierno y nuestra moral aniquilación. El goliardo mendigaba como quien cumple un rito burocrático; era el diario pontazgo que recababan para mantener

llenas sus copas. Gastamos todo el tiempo en asegurar el porvenir, que nunca viene; gastaban los goliardos sólo el presente y tenían el resto de los tiempos bien seguros. Deseamos el otoño en primavera y la primavera en otoño; para el goliardo el año entero era estación florida. No tenemos más liturgia que la de la propaganda ni más destinatario de nuestras preces que la plusvalía; con poemas disfrazaban los goliardos su liturgia, y en su liturgia se había escondido un dios. Fragmentados, exprimidos, avasallados, hombres a medias y en ruinas nosotros; los goliardos, el modelo vital que nos seduce y el paradigma que henchimos de ambiciones. El prestigio de los siglos y las escasas huellas de sus poemas los convierten en figuras legendarias y en arquetipos, a los que remitimos con remordimiento exaltado las tímidas mareas de nuestras alegrías y el mísero rescoldo de nuestra rebelión. ¿Puede renacer esa forma vital? Tanto el modesto sentido común como el esclarecido dictamen histórico dicen que no. Carmina Burana es único, irrepetible, sujeto a un lugar y a un tiempo. La supervivencia que se quiere para el goliardo tiene signo crepuscular: evanescente, apenumbrada, llena de esquividad y misterio, de acabamiento y agonía. Hora en que casi nada mantiene vigencia, pero en la que casi todo es posible. Hora de confusión y andar a tientas, de imaginerías liberadas y de vagos reclamos. Disuelve los contornos y convierte las cosas en un magma hirviente de insinuaciones y fantasías. Pone al día en entredicho y lanza graves interrogantes sobre la noche cercana. Del día conserva un borroso recuerdo; de la noche, un nostálgico presentimiento. Con ambos está en conflicto; los divide y a la vez los enlaza. Su conflictualidad nace de su ser transitivo: paso del azul al negro, del sol a las estrellas, de la vigilia al sueño. Vive de una doble ausencia: la de la claridad y tiniebla definitivas. Tal la criatura goliardesca que nos empeñamos en resucitar. Sospechamos en ella también una conflictualidad con su tiempo. Goce del vivir, no ascetismo; disfrute del mundo, no aislamiento ni desprecio; expansión de los sentidos, en lugar de su represiva mortificación. Eso es lo que colegimos de la lectura de los Vagantenlieder y aún más de la audición de la espléndida música con que Carl Orff regaló al mundo cuando revivió los viejos manuscritos benedictinos. Pero el goliardo sorprendido en nuestro crepúsculo no es el mismo de los siglos XII y XIII. No puede serlo ni interesa tampoco que lo sea. Más que verdad histórica absoluta, nuestro goliardo es maleable forma vital. Su virtud ha de estar hecha, sin duda, de nuestras proyecciones sentimentales. Los conflictos que en él sospechamos, en nosotros han vivido y viven aún; su sensualismo y su jocundia son maneras que aprovechamos para criticar los mitos de nuestro tiempo y pulverizarlos. Desmitificador independiente, el go-

liardo es ejemplo de cómo ir contra la mitología de una época sin *sufrir esterilidad por obra de la crítica exacerbada.* Aquella condición anárquica que atribuía Le Goff al goliardo se entiende a la luz de su osadía para reírse de todos los mitos y derruirlos, porque nada falso escapa al hombre enardecido cuando el vino pone fuego dentro de su corazón. Pero la avidez desmitificadora de nuestra época es excesiva. Ningún goliardo lograría satisfacerla. Si en el vino está la verdad, en los labios que lo beben no se atreve a colocar crédito nuestro siglo hipócrita.

IV

Al dar vuelta a las hojas de un viejo libro y hallar una palabra escrita por mi mano; al sentir el perfume de una flor en la noche y querer recordar el ritmo de un poema, del cual permanecen en mi memoria algunos versos; en las mañanas de verano o en la sombra de los árboles sobre una callecita de barrio; al oír músicas de baile olvidadas y mirar fugaz la piel de una adolescente un atardecer de tantos en primavera; al sentir el viento en el jardín y el rumor de los árboles que planté y a los cuales no veré secarse; al observar los juegos de mis hijos y recordar que también para mí fueron eternos; al hollar la ciudad solo, sin saber qué hacer con el tiempo, y con el tedio, y con la luna de los parques, y con la risa de aquella muchacha junto a la cual hablé hace años, de lo que no había por qué hablar, y callé lo que todavía hoy es necesario decir; al querer enamorarme ahora y, por temor o secreta venganza, no conseguirlo, y al notar por cuántas vías se me avisa qué cerca estuve alguna vez de los amores y con qué desdén entonces no los quise para mí; al sumar cada día otro cansancio, otra melancolía, otro reproche; al conocer cómo es de vasta esa región clausurada que llamo mi vida, la que no viví ni podré tal vez vivir, la que se fue o nunca vino, la que dejé gastarse y agrietarse y deshacerse, vida perdida quién sabe en qué pozos, en qué esquinas, donde fui siempre pasajero; en qué manos estrechadas un segundo, en qué esperanzas arruinadas, pasado y futuro carcomidos, secos hierbazales, vértigo insensato, remolinos de polvo, ¿qué asir sino el vaso de vino, qué sabiduría oír sino la letanía sensual y la carcajada tabernaria del goliardo?

V

El hombre interrumpe su labor en aquel salón oscuro de la vasta biblioteca. Cierra el ejemplar del Carmina Burana, los diccionarios que lo rodean, los eruditos estudios, los volúmenes de historia, las traducciones francesas, castellanas e inglesas. Recoge sus cuartillas manuscritas y las guarda en una carpeta verde. Se pone el saco, se alisa el cabello con displicencia, suspira y, tras apagar la única lámpara del recinto silencioso, sale a la calle. Conmueve verlo entre gentes apuradas, ómnibus repletos y automóviles portadores de impaciencias. Camina algunas cuadras, en un semisueño pueril y dulce. La corriente del rebaño humano lo arrastra a su sabor, lo detiene un momento, lo impulsa después, lo lleva de derecha a izquierda, de izquierda a derecha. A su lado van apareciendo los habitantes de los escritorios, tan serios como él, igualmente ensimismados dentro de sus trajes de confección, soportando con igual dignidad acartonada el yugo del cuello y la corbota, símbolo de su orden, disntintivo de su legión, sello del combate burocrático entre el humo del café y del cigarrillo y la niebla impenetrable de la sórdida rutina.

Es el río puntual del fin de la jornada. Atrás quedaron el periplo del asedio al expediente, la peripecia con el jerarca, el duelo singular con el teléfono, el dramático Scila y Caribdis de la calculadora o el canto de sirenas del estímulo a la producción. El portafolio bajo el brazo, todos son Odiseos fascinados por Itaca querida: la alpargata y el televisor. Nada ven, nada observan. Sobrios, correctos, cansados, pero fríamente corteses, deliran para sus adentros, mientras sus gestos de sonámbulos contribuyen a mantener el orden y a respetar las normas de convivencia. El hombre de la biblioteca está muy a gusto en ese orden y antes se dejaría arrancar —si no su mano derecha, sí sus manuscritos— con tal de no violentar alguna de esas normas. Aislado del río humano, no vacilaría en integrarse a él si algo o alguien pusiese en peligro esa cómoda solidaridad por la que cada gota del río discurre, redonda y cerrada en sí misma, sin mayores molestias. En verdad, a todos desprecia educada y secretamente. A su vez, todos han de despreciarlo; es tan gris y minúsculo como ellos. Pero, ¿cómo mantener esa solidaridad sin el mutuo desprecio? Vedlo ya en el ómnibus: forcejeó, atropelló, se disculpó, consiguió un asiento, se hundió en sí mismo. Nadie lo censura. El tampoco se autocensura. Es ley de esa solidaridad. ¿De qué otra forma sería posible la vida cotidiana? Esta se hace a fuerza de concesiones, tolerancias, indiferencias y encogimiento de hombros. Es el reino del disimulo y el ambiente natural del desprecio. La trivialidad y la laxitud son sus primeros ministros;

la atonía moral, la estulticia y la cerrazón mental, sus puntuales ejecutores, y su código inflexible, el egoísmo educado, la mesura prescindente, la sacralización de la ceguera. En ella nada cambia. O mejor, nadie quiere el cambio. Su parasitario vegetar confunde la costumbre con la repetición mecanizada y el estereotipo; la lucidez de la crítica, con el sonsonete de la propaganda; la fuerza renovadora de la tradición, con el sumiso asentimiento y la histérica idolatría de las instituciones. Es la garantía de la burocracia, y la burocracia, la abanderada del inmovilismo. Sin lugar a dudas, deja vivir. Pero esa vida permitida resulta la contradicción más flagrante del vivir verdadero. No admite la disonancia, ni el rapto de enérgica locura, ni la audacia generosa. No crece, acumula; no respira, hiberna; nada asimila, se mineraliza; nada engendra, se emascula. La vida cotidiana —impotente para crear— fabrica en serie el *homo-quotidianus*, virtualmente un autómata, según Lefebvre. La estrechez de su círculo concede apenas las operaciones elementales de la aritmética del sobreviviente: despertar, desayunar, laborar, almorzar, laborar otra vez, cenar, dormir. Así casi todo el año, salvo aquellas jornadas en las que se sustituyen cantidades iguales: aburrirse en el cine, en lugar de aburrirse en el trabajo; fornicar, en lugar de cenar, o desayunar, según las oportunidades y los gustos. ¿Qué sentido puede tener todo eso? ¿En nombre de qué o de quién lo cotidiano se transforma en rito y cualquier rito en cotidianidad? ¿Para qué conservar tan bien aceitada la maquinaria, tan sin sobresaltos, tan segura de su capacidad, de su ritmo, de su destino, como el ómnibus en que vuelve a casa el hombre de la biblioteca?

Un golpe, de pronto. Un ebrio en el pasillo. Una voz destemplada y ardiente que grita, denuesta, atropella, desafía. Un huracán se desata en el interior del ómnibus. Alguien revuelve, desde su embriaguez, la santa calma de esa sociedad atomizada. Por unos minutos el ebrio se adueña de la atención de los pasajeros. Les canta canciones incomprensibles, desvergonzadas, eróticas. Los invita al placer y a la liberación sensual.

Pretende hacerlos reír, sin darse cuenta —o tal vez con excesiva perspicacia— que los pasajeros no ríen, ni habrán de reír, ni lo querrán, ni les parecerá decente. La maquinaria, antes bien aceitada, rechina ahora. Sus engranajes defectuosos quedan al descubierto. Lo cotidiano se agrieta y deja ver zonas desconocidas y estremecedoras. El sin sentido amenaza desde todos los rincones. Por unos momentos, mientras el ebrio permanece en el ómnibus, un silencio cómplice envuelve a los pasajeros, arrancados de sus alvéolos, zarandeados por aquella voz vinosa y aquellos cánticos tabernarios. ¿Un goliardo del siglo XX? No piensa en ello el hombre de la biblioteca.

Calla y espera. Rumia, como los demás pasajeros, pensamientos de tranquilizadora salvación. Se alegra secretamente de no ser como aquel hombre; desea con fervor que las autoridades (guarda del ómnibus o guardia civil) se lleven de una vez al molesto intruso; lanza miradas de asqueada comprensión en su torno, y cuando al fin desaperece el ebrio y cesan cantos, incoherencias y procacidades, su voz ordenadora, recatada en su indignación, voz asordinada por las penumbras de las bibliotecas, voz amansada sobre los infolios, decantada con parsimonia entre carpetas y manuscritos, se levanta sin exageración y abre el largo, abigarrado capítulo de las censuras, reprobaciones, sentencias, condenas.

Es el corifeo, y el coro, el protagonista y el deuteragonista en esa incruenta crucifixión. Interroga a sus compañeros de viaje, responde por ellos, los azuza, busca ideas, atrapa giros, los arrulla, los seduce, los convence: nadie de los que allí viajan es como aquel ebrio. Todos se liberan de las garras del vicio con sólo escarnecer a quien las padece. Todos quedan exentos de dipsomanía, limpios de sucios pensamientos, absueltos de asquerosos actos, redimidos de la más leve sombra de salacidad. El hombre de la biblioteca ha puesto en su palabra la unción de la oratoria sagrada. La miseria, que amagaba ser de todos, ha refluido a sólo un hombre. El desorden ha encontrado un culpable. La convivencia ha sido restablecida. Y el infierno tan temido, vislumbrado entre el horror y la sorpresa, ha sido conjurado y vencido una vez más.

La vida cotidiana se rehace y sigue imperando. A cada pasajero del ómnibus le ha sido concedido el poder de ser de nuevo padre de familia, trabajador y honrado; de pensar que lo que ha visto y oído es apenas un instante nimio que no dejará rastro alguno. Todos volverán a sus hogares o a sus tareas tan seguros y confiados como antes. ¡Como antes! Si supieran de qué estupenda estafa han sido víctimas y midieran el horror contenido en estas palabras: como antes. En la reanudación de lo mismo se les remite a un sopor intolerable. Se les condena así a la degradación y se les quiere mulas de noria, consumidores perpetuos, entidades sin aristas, partículas domesticadas que no hagan temblar nunca la pirámide de los usurpadores y de los beneficiarios. Todo se les da hecho, prefigurado, pensado por otros. Nada deben a sí mismos: ni sus modos de amar, provistos por los medios masivos de comunicación, ni sus modos de opinar o de hablar o de vestir. ¡Si vislumbraran que frente a ellos pasó, en el interior de aquel ómnibus, una ráfaga de misterio y plenitud, de vida abierta y fulgurante, de sinceridad y desparpajo! ¿Qué dirían si conociesen que el éxtasis, la alegría salvaje y la primavera se los robó la hipocresía;

que la ruptura con las diarias falsedades y la agudeza de visión crítica se los robó la hipocresía; que los verdes frutos del árbol dorado de la vida, la hipocresía también se los robó y quizá para siempre? ¿Qué dirían si palpasen la falsedad de una moral de hipócritas, la organización social de los hipócritas, la cruenta mentira sobre la cual los hipócritas medran, y edifican, y prevalecen? ¿Qué dirían si se les alcanzase que ninguna cosa que los hipócritas condenan es de veras condenable? ¿Qué diría nuestro hombre de la biblioteca?

Muy poco. O probablemente nada. Ha llegado a su casa. Se ha acostado en seguida. Madrugará. Arribará en buena hora a la biblioteca. Encenderá la única lámpara. Se engolfará toda la jornada en el estudio. Abrirá el Carmina Burana. En viejos documentos beberá salutíferas verdades. Las que tratan de su mayor pasión: los goliardos.

VI

Tienes el rostro de todos; en muchos sitios te he visto, con muchas bocas hablaste. Eres el hombre que no ha de recordarme, pero a quien no puedo olvidar. Te he hallado junto a las mesas donde corre el vino; he reído en tu compañía; me has contado tus secretos; he conocido el sabor de tus fracasos y paladeado el zumo de tu desilusión, espeso y agrio. Has bebido conmigo en silencio, sin conocerme. Has sido el saludo de un instante en aquel bar penumbroso de la ciudad vieja, cuando yo, sin motivo, estaba triste; el oído que recogió mis palabras que nada decían, al amanecer, en una esquina suburbana; mis amigos todos, entre quienes caldeaba un helado temor, y una angustia sorda, y un desabrimiento infinito; el hermano con cuya hospitalidad quedaba yo renovado, y el hombre anónimo a quien compadecí sin saber; el muchachito que soñaba con sus enamoradas, y el viejo aquel que amaba los árboles, y sabía del crecer de las legumbres, y bebía lentamente, viendo pasar la tarde entera, oleosa de tierra removida y de recuerdos. Has sido mi abuelo, sentado bajo su higuera, mientras cloqueaban las gallinas y zumbaban los moscardones del verano entre los higos maduros y el vaso de vino negro, inocente y furtivo. Estoy solo ahora y quiero oírte. Pedir a tu corazón —que el vino inventa— la sabiduría, y a la turbia clarividencia de tus ojos, la luz para el futuro. Porque te busco todavía, porque no tienes más nombre que el que yo pueda darte. Hombre de mis calles y mis horas baldías, confusa senda para la fraternidad, áspera tentativa de comunicación, múltiple y uno, Enomántico.

VII

El fin está cerca, la catástrofe acecha. No hemos avanzado un paso para conocernos y unirnos. Hemos olvidado las dos formas principales de comunicación, las que de veras son nuestras y que nos arrebataron desde los orígenes, las únicas que caben en nuestro futuro si queremos seguir siendo hombres sobre la tierra. Una, amar a las jovencitas cuando es tiempo, y a las mujeres hechas, durante su sazón, y a las maduras, en sus otoños de fuego y niebla. Amar por sobre todas las cosas a esa mitad del género humano que vale infinitamente por su poder erótico y tediosamente por su compañía. Amarlas no a través de la propaganda, que nos condena a un estereotipo; no a través de las modas, que nos sujetan a un momento; no a través de las instituciones, que nos encadenan. Amarlas en su desnudez, siempre más esplédida que sus pretensiones; amarlas en su debilidad, siempre más poderosa que nuestras fantasías. Amarlas por lo que son, no por lo que intentamos que sean. Amarlas sin engaños, que ya bastantes interpone entre ellas y nosotros el tiempo artero. Amarlas de solteras, porque todo lo creen; amarlas de viudas, porque todo lo añoran; amarlas de casadas, porque nada creen ni añoran nada. Amar, por sobre la irritación de la vida diaria, a la mujer propia; por sobre la irritación del vecino, a la ajena, y por sobre la indiferencia del mundo, a la que dueño no tiene.

Amarlas en la cama, y antes de la cama, y si se atreven, más allá de la cama. La mujer es para la cama, así como el hombre es para el sueño. Musas, princesas, ninfas egerias, damas de la invención trovadoresca, misticismos adolescentes: he ahí un ejército de vientos tristes, de fantasmas en pena, de condenados a errar por los siglos mientras no encuentren cama donde refugiarse, encarnarse y brotar a la vida. La cama es el medio de comunicación del amor; sin ella, el amor es un pálido expatriado, un esperpento, y al cabo de los años, un espanto. El camino que llevaba a la casa de nuestra novia primera; el que nos conducía a la aventura inicial; el que daba al balcón aquel, a aquel portal; la senda por la cual nuestros pasos, impacientes y temblorosos, llegaban en aquella noche de luna hasta el jardín donde robábamos un beso, borrados están por el tiempo; a todos los tragó el olvido, y nuestra memoria ya no sabe de sendas, ni de pasos, ni de jardines. Pero el camino a la cama nunca se olvida. Noche a noche se reitera; nuestro cuerpo entero es memoria; nuestros hábitos, recuerdos imborrables. ¡Desdichado aquel que duerme en cama de una plaza! ¡Y mayor su desdicha si esa cama es la única en su alcoba! Más de la mitad de nuestra vida pasamos en la cama. Con una mujer

en ella tenemos grande remedio contra la soledad y asegurada para siempre esa forma ardorosa de la comunicación.

La otra forma, no menos ardorosa, es complemento de la anterior. Si el amor es sal de la vida, ésta es su pimienta. Si la primera nos alegra en la cama, la segunda lo hace en la mesa. El erotismo nos comunica con la otra mitad de la especie; el vino, con la totalidad.

Espíritu de las viñas, viejo y nuevo demonio, tu nacimiento es aún más venerable que el de la agricultura. En tu preparación intervienen las más sutiles transformaciones; en tu cuerpo se alían los secretos poderes de la materia con los increíbles arcanos de la vida orgánica. En tu fermentación está presente el espíritu; en tu perfume, el pensamiento; en tus múltiples sabores, la única verdad. Ante ti la soledad se rinde; cada hombre que te bebe siente nacer en su seno otro hombre. Ningún amigo tuyo vive sin compañía, ningún triste permanece en su tristeza, ningún alegre ve menoscabada su leticia. Multiplicas las energías y acrecientas la confianza; por ti es más brillante el sol, y la tierra, menos insoportable en su terca estabilidad. A tu influjo se demuestran las hipótesis que elaboraron sufridos sabios: los mundos giran de veras; nuestros sentidos son deliciosamente engañosos; la tierra no se está quieta nunca. Por ti los dualismos se robustecen, y en viendo doble, los hombres se benefician: el platónico admira, junto al mundo descaecido de la realidad, el incorruptible de la idea; el pitagórico hace maravillas con el cuatro; el cartesiano tiene a un tiempo la *res cogitans* y la *res extensa,* y el individuo de nuestro tiempo observa de un golpe la estructura y la infraestructura de la realidad social. Frente a ti, los enemigos deponen la cólera: el revolucionario abraza al conservador; el poeta encuentra justo y sabio al crítico; el burgués derrama alguna lágrima por el proletario. Quitas las máscaras de todos los rostros y a todos los seres vistes de su propia luz. Derribas la solemnidad y ablandas las estatuas de cartón. Haces reír al físico de las leyes de los cuerpos y al adusto jurisperito del cuerpo de las leyes. Quienes huyen de ti son corazones empedernidos, a los que sólo aguardan condenación, tinieblas exteriores y rechinar de dientes. Sin ti nunca hubo paraíso ni lo habrá para nadie. Bienaventurados los que lloran un día, siempre que al otro se les conforte con vino. Bienaventurados los que padecen sed de vino, porque ésos nunca serán hartos. Quien te bebe una vez, oh todopoderoso, habrá de beberte por el resto de sus días, sin apagar su sed jamás. Confundes todos los tiempos: el pasado es presente, y el futuro, pasado. Y también los unes: pasado, presente y futuro son un instante eterno.

Sólo tú podrás hacer olvidar la paz, que tantos aborrecen; sólo tú alegrarás en la guerra, que tantos adoran. La sociedad nuclear te

necesita; eres mejor explosivo que la previsible bomba que ya se oye como acorde de postrimerías. O todos los que habitan este mundo te beben, o se arrojarán en la nada. O corres como inagotable río o caerá sobre nosotros, dentro de muy poco tiempo, la aniquilación. Beban las multitudes, el planeta entero se cubra de ti; huelan los cielos como un vasto lagar. Los justicieros han fracasado; los redentores han sufrido escarnio; los arquitectos del porvenir han huido antes que los edificios se desplomen y los aplasten. Sólo tú permaneces, sólo tú alientas, sólo tú redimes. Y sólo tus ministros, los goliardos —aun desde sus crepúsculos—, podrán entregar la clave de la familiaridad con lo sagrado. Pues ni la sangre de los dioses ni la de los hombres encuentran ya altares. Tan sólo tu sangre de vides traerá nuevo sentido al sacrificio y nuevas esperanzas para las generaciones. Sólo en ella, con ella y por ella, se cumplirán las promesas.

Así habló Enomántico.

VIII

El mundo que se construye en mi torno y al cual, de grado o de fuerza, algo doy para su construcción, es danza fantástica de ocultamiento. Todos saben que voy a morir. Nadie, ni nada, me lo dicen. Sé que todos morirán: a nadie lo digo, ni me acuerdo, ni quiero acordarme. ¿Dónde está la muerte? En todo y en nada. Han montado en torno suyo poderosas industrias. Ejércitos innumerables la nombran a través de sus armas. La fiebre de velocidad es signo de su invisible presencia. Media humanidad vive para cercar la muerte y tener sujeto por unos momentos su invicto poder; la otra mitad vive para liberarla, y acelerarla y sembrarla sobre la tierra. La medicina y la higiene prolongan la vida con infinitos esfuerzos y labores ímprobas; no menos dedicación ni perfeccionamientos menores se ponen en elaborar las armas más destructoras que haya conocido la Historia. No hay vida cotidiana tolerable si la asalta la sombra de la muerte; pero no hay fiesta verdadera ni entretenimiento eficaz si las sales de lo mortífero no condimentan el manjar de las horas excepcionales. Exorcizamos la angustia con la absorción periódica de aquellas muertes que ocurren en el cine, en los diarios, en las novelas. Cuando tenemos la certidumbre de morir, quedamos paralizados: nunca se nos enseñó esa verdad, siempre nos han mentido, nuestro contorno nos ha engañado. ¿Cuál es nuestra experiencia del morir? Cínico y feroz siglo: si la muerte es sólo accidente, tropiezo molesto en una carrera desenfrenada, la vida, producto del acaso, resulta danza entre

escitas y charla de beocios. ¿Quién consiente en pensar la muerte cuando es tan poderoso el hombre? Cuando los astros empiezan a sufrir *huellas humanas, ¿quién piensa esas huellas como las marcas de seres* fatalmente mortales? Vivir es empresa que no puede frenarse; morir, mera sustitución de funcionarios. Vivir es toda una historia; morir, apenas un instante. Nadie muere de repente, enseñó un diablo de los sueños quevedescos. Nuestro siglo ha enviado al diablo esa verdad: hoy día todos mueren de repente. Si alguien, en plena salud y con todos sus sentidos cabales, dice en voz alta que día a día muere, que minuto tras minuto agoniza, que el instante fugitivo es ladrón de su vida y embajador seguro de su muerte, será tenido por loco, le lloverán burlas si persiste o le esquivarán como a un leproso si al fin, intimidado, calla.

En el seno de la alegría, de la plenitud o de la embriaguez, está la muerte cobijada. El goliardo exalta el goce, el amor, la primavera, la vida; tras cada uno de esos versos la muerte se insinúa. Sus cánticos celebratorios se recortan sobre el incesante flujo de una monodia fúnebre. Cada sorbo me aproxima a la muerte; cada trago aviva su certeza; cada vaso apurado acorta mi camino. Las transformaciones de la embriaguez hablan de la precariedad de mi vida. El vino tiene destellos de relámpagos mortales. Todo lo ha disuelto en mí: tristeza, memoria, afanes, proyectos, nombres, quereres, temores, ilusiones, odios, bochornos, decisiones. Todo eso es la vida. Ya quedó atrás. Soy un punto inmóvil, una fría fijeza, un callado asombro. Un corazón vacío, un vaso vacío. Mi muerte, apenas.

ALEJANDRO PATERNAIN

Beyrouth, 1274
MONTEVIDEO

YOLANDA OREAMUNO: EL ESTIGMA DEL ESCRITOR

La estética..., para no caducar, debe ser siempre nacida, todos los días inventada, y debe morir muchas muertes cada siglo.

YOLANDA OREAMUNO.

PROFUNDIZACIÓN DEL CONTENIDO

Cuando en 1966 el crítico español Andrés Sorel escribe sobre la nueva novela latinoamericana, señala lo difícil que es hablar de la literatura de un país como Costa Rica, del que apenas si se sabe de su existencia, y cuya realidad está velada por una serie de mitos y datos «risueños» que no corresponden a la realidad. Dicho crítico se detiene a analizar *Mamita Yunai* porque es la única novela de nuestro país conocida en la Península Ibérica, y concluye que tal novela «sirve... más que por su brillantez literaria, por su grandeza testimonial, para ofrecernos una visión, un panorama, un fresco del país» (1). Novela-testimonio, panfleto político, acusación de desórdenes, injusticias sociales, imperialismo norteamericano, es lo que predomina en la época en Hispanoamérica y «*Mamita Yunai* no es una novela fuera de serie» (2), afirma el crítico.

Realmente en el período de la Segunda Guerra Mundial predominó en Costa Rica la novela de protesta, pero no hay que olvidar que también se dio la novela costumbrista, naturalista, regional, sicológica y de vanguardia. Las figuras más representativas de aquel período de nuestra literatura —que siguen vigentes— se afirman definitivamente en esos momentos: Francisco Marín Cañas, Carlos Luis Fallas, Fabián Dobles, Joaquín Gutiérrez y Yolanda Oreamuno. De éstos, los que siguieron con originalidad y acierto los movimientos de vanguardia en boga fueron Marín Cañas y Yolanda Oreamuno. Y esta última fue la única que cultivó la novela sicológica de marcada influencia proustiana.

El fenómeno de Yolanda Oreamuno (3) es desconcertante en el mundo pequeñoburgués costarricense: no sólo rompe con la literatura costarricense y centroamericana al atacar abierta y continuamente el

(1) ANDRÉS SOREL: «La nueva novela latinoamericana: II. Costa Rica y Perú», CUADERNOS HISPANOAMERICANOS, Madrid, septiembre 1966, núm. 201, pp. 708-709.
(2) *Idem*, p. 712.
(3) Véanse datos cronológicos al final de este artículo.

«folklore» que estaba en su apogeo, sino que además se niega a seguir el camino tan trillado de la novela de protesta hispanoamericana que persigue «lo socialmente conmovedor» para privarse de «lo conmovedoramente social» (4).

Críticas acerbas llovieron contra su actitud revolucionaria y moderna, pero Yolanda Oreamuno, indiferente, continuó abriendo el camino a una nueva, rica y profunda literatura, en la que el hombre moderno iba a estar presente con sus inquietudes y circunstancias vitales. Sus ensayos, comentarios y cartas iban dirigidos a eso; su obra de ficción iba dando forma a sus anhelos, se abría como flor primeriza de ejemplo. La suya es «una búsqueda de valores trascendentales que excluye esos aspavientos mojigatos de escuela rural» (5) tan corrientes en nuestra literatura. Un querer darle a Costa Rica lugar en la cultura universal, sacarla de su pequeñez espiritual, comprometerla artísticamente con el mundo.

Sólo quienes han vivido en una sociedad gazmoña, provinciana, conservadora y llena de prejuicios de toda clase como la nuestra, podrán apreciar y comprender el fenómeno que fue Yolanda Oreamuno en nuestras letras. Ella se abrió a todas las corrientes de su época, asimiló todo lo bueno y hasta lo malo que éstas le proporcionaban, criticó con fundamento errores nuestros, tanto literarios como sociales y vitales, pero sobre todo en sus novelas y relatos comenzó a tratar con honda verdad artística lo que antes no se hablaba, y a descubrir zonas sagradas, «tabúes» de nuestra sociedad, en el amor, en la institución de la familia, del matrimonio, en el hombre, en la mujer. Problemas universales que transcurren en un ambiente hispanoamericano son los suyos.

A los temas y conflictos planteados en su obra, ¿se les puede negar universalidad? Hable de algo tan nuestro como del artista y escritor Max Jiménez, o del panorama poético colombiano, o de la pintura del cubano Abela, o de la necesidad de volver en Arte a los lugares comunes como medida saludable, o del conflicto entre el hombre y la mujer, su obra interesa porque siempre trasciende la limitación fronteriza, horada la epidermis y penetra en lo más hondo de la realidad que es la médula de lo universal:

> La forma se depura, el lenguaje se solidifica, la letra se comprime —explica Yolanda Oreamuno en una carta—, la subjetivización psico-

(4) Yolanda Oreamuno: Carta núm. 3 en *A lo largo del corto camino.* Editorial Costa Rica, San José, 1961.

(5) Yolanda Oreamuno: Carta inédita de junio de 1948 a don Joaquín García Monge, citada por García Carrillo en «Criterio literario», *La República,* San José, 25 de septiembre de 1970.

analítica pretende ampliar sus fronteras penetrando en la extraña dimensión de las cosas; pero el meollo de todo esto es la profundización del contenido (6).

¿Cumplió su destino?

Milagro sorprendente de nuestro mundo comprimido, Yolanda Oreamuno se dilata más allá de la frontera costarricense por su dominio asombroso de los medios expresivos; por su conocimiento de técnicas aprendidas de otros («es tal vez la primera en utilizar la técnica de William Faulkner en una novela extensa» (7), nacidas también de la necesidad que tiene todo creador de hallar nuevas salidas; porque cultivó la novela sicológica en tiempos en que comenzaba en Hispanoamérica a dar primeros y pocos frutos, y en este campo no se queda a la zaga de las conocidas María Luisa Bombal y Marta Brunet.

Si la vida de Yolanda Oreamuno no hubiera sido tan corta, no sería exagerado conjeturar —después de haber analizado minuciosamente su evolución artística— que ella habría podido ser una más en la lista de los grandes narradores, entre los que figuran Rulfo, Asturias, Carpentier, García Márquez, Eduardo Mallea, Arévalo Martínez y otros.

En su lecho de enferma en Washington ella misma lo reconoce cuando escribe una carta a su querido amigo don Joaquín García Monge:

> Yo estoy madura ya para producir la mejor obra de mi generación en Latinoamérica. No estoy embromando. Creo en eso como los antiguos creían en un destino; creo en mi misión de belleza.

Yolanda Oreamuno escogió la difícil misión de los que entraron a machete limpio en lo más intrincado de la literatura hispanoamericana, pero desgraciadamente murió en medio de la brega, sin haber logrado en vida la fama y reconocimiento que los demás están gozando.

Lo mejor de su obra, ¿se produjo o se perdió? Con estas preguntas sin respuesta no se puede llegar a conclusiones categóricas. Sí se

---

(6) Yolanda Oreamuno: Carta inédita de junio de 1948 a don Joaquín García Monge, citada por García Carrillo en «Criterio literario», *La República*, San José, 25 de septiembre de 1970.

(7) Seymour Menton: Carta a Rima de Vallbona desde California, 27 de marzo de 1972.

(8) Yolanda Oreamuno: Carta inédita del 18 de agosto de 1949, citada por Eugenio García Carrillo en «Por la ruta de sus novelas, *Universidad*, 12 de julio de 1971.

hace necesario efectuar una valoración de lo poco que de su obra se conserva para darle el lugar que le corresponde no sólo en las letras costarricenses, sino también en las hispanoamericanas.

El misterio de unas obras perdidas

La creación literaria de Yolanda Oreamuno abarca novelas, cuentos, relatos, ensayos, epístolas, comentarios. Profusa obra publicada en parte, dispersa otra parte en revistas o en manuscritos cuyo paradero se ignora hasta el presente.

La única de las novelas suyas publicada es *La ruta de su evasión,* que ganó en 1948 el Premio Centroamericano 15 de Septiembre, de Guatemala. *A lo largo del corto camino* recogió, después de su muerte, artículos y relatos aparecidos en *Repertorio Americano,* además de algunas cartas de la escritora.

Después de estudiar detenidamente el contenido de las cartas de Yolanda Oreamuno, el doctor García Carrillo afirma que ella escribió las siguientes novelas:

1) *Por tierra firme* (1941 o antes).

2) *Dos tormentas y una aurora:* éste iba a ser publicado en la Editorial Leyenda de México con una carta-prólogo de don Alfonso Reyes. «Don Alfonso me falló en pleno como amigo» (9), explica Yolanda Oreamuno, y por eso el libro no se llegó a publicar. En *Letras de México* apareció un capítulo, «Juan Ferrero» (10) (1944).

3) *Casta sombría* (1944).

4) *Nuestro silencio,* luego llamada *De ahora en adelante* (1947).

5) *La ruta de su evasión,* llamada también *La poseída* (1948).

6) *José de la Cruz recoge su muerte:* «¿Obra soñada o realizada?», se pregunta el doctor García Carrillo (11).

En marzo de 1967, en el Congreso de Escritores de América Latina, «La desaparición de las obras de Yolanda Oreamuno es un tema de conversación, y Augusto Monterroso asegura que en su tierra creen en un extravío definitivo y temen el plagio» (12).

Cuando estaba en París Alejandro Sux le propuso a Yolanda Oreamuno editar sus relatos y ensayos en dos volúmenes y distribuirlos en Hispanoamérica y Francia, así como hacer en París una radiodi-

---

(9) Yolanda Oreamuno: Carta inédita del 15 de febrero de 1945, citada por García Carrillo en «Por la ruta de sus novelas».

(10) Yolanda Oreamuno: «Juan Ferrero, *Letras de México,* vol. IV, núm. 23, 1 de noviembre de 1944.

(11) Eugenio García Carrillo: «Por la ruta de sus novelas».

(12) Lilia Ramos: *Fulgores de mi ocaso,* inédito.

fusión con críticas y lecturas de su obra. Con entusiasmo Yolanda Oreamuno recogió todo el material posible, pero como era habitual en ella, desgraciadamente lo extravió (13), con lo cual se frustró un proyecto que pudo haber llevado a nuestra literatura costarricense a una muy respetable consideración en el mundo de las letras.

La sicóloga y escritora tica Lilia Ramos analiza la tendencia de Yolanda Oreamuno a extraviar sus obras, a dejarlas abandonadas, a regalar los originales en muestra de agradecimiento, como «una de sus formas de autopunición» (14), de suicidio que ella, su entrañable amiga, en vano procuró atenuar para salvar a Yolanda y su obra (15).

¿Qué castigaba nuestra autora en sí misma? ¿El talento artístico? ¿La superioridad espiritual? ¿Su belleza física? ¿Todo lo que ofendía a los demás y le daba como mujer el desengaño continuo del amor y la amistad frustrados? ¿Su hondo anhelo de genialidad y al mismo tiempo el terror a ella? En una de sus cartas, cuando habla de la muerte, explica que no la ha sentido tanto en su agonía en el hospital como

> en un cósmico miedo DE SER YO GENIAL. Salir de la medida es mi ambición; es lo que yo deseo; es aquello por lo que trabajo; es aquello a lo que puedo sacrificarle todo, sin que ese todo sea casi sacrificio; pero me produce terror, y sé que a ese terror... debo sucumbir. ... Entregarse al genio, ser cosa suya, tierra de su simiente, olor de su flor, objeto de su actividad, campo para que actúe, es entregarse a la muerte y vivirla minuto a minuto. El genio es allá donde se rompen las medidas, donde tú estás solo, absolutamente solo, y no te sirven las palabras de los otros, ni sus sonrisas, ni siquiera su amor. Es estar cohabitando con la muerte en todos los segundos. Es no poder conjugar con los demás; es dejar de tener familia humana y convertirse en la soledad y la muerte mismas, caminando, moviéndose y tratando vanamente de parecerse a los que representan la humanidad y la compañía. Yo tengo miedo de ser eso, y eso quiero y debe ser (16).

Ante la indiferencia nacional

Yolanda Oreamuno expresó en vida gran interés en que leyeran su obra en Costa Rica, no sólo los intelectuales, sino también «el público raso». «¡Frialdad espeluznante! —comenta uno de sus críticos—.

---

(13) Lilia Ramos: *Fulgores de mi ocaso*, inédito.
(14) *Idem.*
(15) Lilia Ramos: «Yolanda Oreamuno en mi recuerdo eviterno», *A lo largo del corto camino*, p. 336.
(16) Carta núm. 2 a Alfredo Sancho Colombari (sin fecha), en *A lo largo del corto camino* (las mayúsculas son de la autora).

Exuberaban los comentarios en privado. En público, ni siquiera le hacían el favor de atacarla» (17). Yolanda Oreamuno se duele siempre de esa indiferencia y por lo mismo, acogida con afecto y admiración en Guatemala, se hace ciudadana guatemalteca y declara entonces en una de sus cartas a don Joaquín García Monge:

> Quiero que si algo de valor hago yo en el ramo literario, mi trabajo le pertenezca a Guatemala, donde he tenido estímulo y afecto, y no a Costa Rica, donde, fuera de usted, todo el mundo se ha dedicado a denigrarme, odiarme y ponerme obstáculos. Deseo que nunca se me incluya en nada que tenga que ser con Costa Rica y que mi nombre no figure en ninguna lista de escritores ticos, porque mi trabajo y yo pertenecemos a Guatemala (18).

El despecho, el pesar de la indiferencia, y la incomprensión costarricenses que ella acusó una vez en el caso de Max Jiménez, le dictaron esas palabras. Es el gesto y la pataleta del que no ha logrado atraer la tención, como solía hacerlo de niña, que «trataba a toda costa de hacerse sentir, interrumpiendo la conversación, gritando, corriendo o ejecutando esos actos imprevisibles y teatrales que hacen los niños mimados». Y cuando no le hacían caso, «encontraba lo más prudente desaparecer del escenario» (19).

Dos ironías responden a ese gesto de no querer nada con Costa Rica:

Una, es que así como hay un ciclo de su obra costarricense y otro mexicano, ninguno de sus relatos ni ensayos conocidos recoge la realidad guatemalteca. Y esa ironía va más lejos cuando después de haber revisado cuidadosamente las revistas guatemaltecas donde según la autora se le pagaban los artículos a veinticinco dólares cada uno (20), se llega a comprobar con desazón que sólo aparece en la *Revista del Maestro* el cuento «Un regalo», que un año antes había sido publicado ya en México y en Costa Rica, y en *El Imparcial,* el ensayo «El caos genésico en la pintura de Abela».

¿Crítica a su obra en Guatemala? Sólo apareció el artículo de la costarricense Lilia Ramos «Sin noviciado, Yolanda Oreamuno escribe

---

(17) Lilia Ramos: *Op. cit., A lo largo del corto camino,* p. 333.

(18) Yolanda Oreamuno: Carta inédita desde México, (1948), citada por García Carrillo en «Combinación de criolla y francesa es peligrosa», *La República,* 13 de junio de 1970.

(19) José Basileo Acuña: «Yolanda Oreamuno, en mesa redonda», *La Nación,* 11 de julio de 1971, p. 67.

(20) Yolanda Oreamuno: Cartas inéditas a García Monge, fechadas el 27 de enero de 1947, 22 de enero de 1948 y 1 de junio de 1948. Datos remitidos a Rima de Vallbona por el doctor García Carrillo, 18 de enero de 1972.

libros sicoanalíticos (21), que ese mismo año publicó también en Costa Rica *Repertorio Americano*. Unos pocos comentarios en la prensa cuando ganó el premio de novela en 1948, y una pequeña semblanza como introducción a «Un regalo», del guatemalteco Miguel Marsicovétere y Durán (22). Hay que reconocer que fue en Guatemala donde le publicaron *La ruta de su evasión*. Lo irónico es que fue una pobre edición mutilada.

La otra ironía es que su terruño, esa Costa Rica ingrata, no cesa de palpitar en su obra tanto en el lenguaje y en el ambiente como en el grito de la chicharra, o en el sabor del limón dulce o del tamal asado. Quejas, reproches y aspavientos contra su tierra son más bien una afirmación de su ser de costarricense herido en lo más hondo; es un poco esa manera de los españoles más auténticos que viven renegando de España. Costa Rica, pequeña, aldeana, astilla clavada en el nervio más sensible, ¡cómo duele esta Costa Rica indiferente! ¡Cómo se desangra el alma en palabras contra ella, para arrancársela, porque está muy clavada y ya se ha hecho fibra medular del ser!

El dolor de la mujer y la escritora

Casi todos los que conocieron a Yolanda Oreamuno, en especial los intelectuales, se entretuvieron en exaltar su gran belleza física y apenas si mencionaron su talento literario. Uno de sus críticos analiza este fenómeno, y con penetrante acierto concluye que de esta manera se colocaba «un velo grueso y oscuro sobre la autora espléndida» (23).

¿Qué conocieron de Yolanda Oreamuno sus coevos costarricenses? Sólo el mito. A don Joaquín García Monge ella le escribe desde Guatemala:

> Creo que con don Ricardo Jiménez y usted formamos la trilogía de «mitos» populares costarricenses. Yo cada vez allá [en Costa Rica] era más leyenda y menos una persona... Allá actuaba en Yolanda Oreamuno; aquí [en Guatemala] comienzo a vivir en mujer. Había llegado a tanto el asunto, que temía defraudarlos, e inconscientemente hacía todas aquellas cosas absurdas y descabelladas que ellos me criticaban, pero que ellos de mí esperaban para redondear su mito... Les dejo la leyenda para que se distraigan, pero me vengo yo (24).

(21) Lilia Ramos: *Op. cit.*, *El Imparcial*, Guatemala, 6 de mayo de 1950, página 3.

(22) Miguel Marsicovétere y Durán: «Antología del cuento guatemalteco. Yolanda Oreamuno», *Revista del Maestro*, Guatemala, núms. 13-14, año IV, abril-septiembre 1949, p. 198.

(23) Lilia Ramos: «Yolanda Oreamuno en mi recuerdo eviterno», *A lo largo del corto camino*, p. 333.

(24) Yolanda Oreamuno: Carta inédita desde Guatemala (1947), citada por García Carrillo en «Combinación de criolla y francesa es peligrosa».

Tener vocación es comprometer el ser entero en algo que da sentido a nuestra existencia al irse realizando a través de los demás. Entregarse a esa vocación totalmente y saberse excluido, eliminado del propio campo profesional por el silencio, o por hábiles subterfugios, o por la denigración de la propia persona y obra —obra hecha con fibras medulares del espíritu— es probar la pulpa más amarga del fracaso, es agonizar en el vacío, es naufragar en el horror del absurdo y la nada. Así y todo, Yolanda Oreamuno aceptó y vivió con intensidad su vocación que ella llamaba «el estigma del escritor» y tuvo siempre la conciencia clara de que no podría escapar al tremendo sufrimiento inevitable a su quehacer de escritora (25).

Yolanda Oreamuno, como todo auténtico poeta, escribe en trance de dolor, reviviendo el sufrimiento pasado, haciéndolo venero de inspiración:

> Ya he sufrido y sentido mucho; tengo veintiocho años; mi vida ha sido varia y dura, y estoy segura que es fuente para todo lo que quiera con ella hacer. Por eso siquiera vale la pena sufrir. A veces, cuando estoy apenada, pienso (¿será esto delictuoso?), pienso así: «Gracias que tengo esto vivido para poderlo decir» (26).

Dolor. Sólo dolor fue la trágica y corta vida de Yolanda Oreamuno. No sólo dolor al verse suprimida del ambiente cultural del país. A ese sufrimiento intelectual se sumaron otros más íntimos, más profundos:

Huérfana de padre a los nueve meses, pasa su niñez y juventud entre la tiránica incomprensión de su madre y los mimos extremados de la abuela. El rapto sin consecuencias cuando estrenaba las alas en sus primeros trabajos. Su desgraciado matrimonio con el diplomático chileno Jorge Molina Wood, quien padece de un cierto desequilibrio emotivo, el cual lo lleva varias veces a la violencia y a intentar matarla. El suicidio de su marido pocos meses después de la boda. El fracaso del segundo matrimonio. A raíz del divorcio le quitan su hijo Sergio y le prohíben rotundamente verlo. Desgarrador sentimiento materno el suyo, que la lleva a escribir «en horas de saudades ilímites, de aflicción callada, cartas a Sergio..., y lo patético es que no se echaban al correo» (27). Búsqueda incansable de un afecto definitivo que llene el vacío que ha dejado el hijo. La gravedad que a los treinta

(25) YOLANDA OREAMUNO: Carta inédita a don Joaquín García Monge desde Washington, 18 de agosto de 1949, citada por GARCÍA CARRILLO en *Por la ruta de sus novelas.*

(26) YOLANDA OREAMUNO: Carta inédita a don Joaquín García Monge (1944), *idem.*

(27) LILIA RAMOS: «Yolanda Oreamuno, en mi recuerdo eviterno», *A lo largo...*, p. 338.

años la pone a las puertas de la muerte y de la que se salva por milagro. La pérdida de sus manuscritos. El asedio que sufre de profesionales sin escrúpulos, quienes en más de una ocasión le exigen que se les entregue como mujer en pago de lo que ella más necesita (el abogado que tiene en sus manos ganar el litigio en relación con el hijo lo deja perder porque ella no accede a tan baja demanda (28). La durísima lucha por la vida: cuando no puede escribir la novela hilvanada en la mente, porque no tiene máquina de escribir, o no puede continuar el libro empezado porque alguien le ha quemado los primeros capítulos. Cuando no cuenta ni con tres dólares para revalidar el pasaporte con el fin de irse a México. Cuando tiene que ocupar su tiempo en diversos trabajos de poca monta, como diseñadora, costurera, chófer, empleada de la compañía de aviación TACA, tal vez de AVIATECA también. Al final muere sola, lejos de su patria. Su tumba en México fue la imagen de la desolación, mísero pedazo de tierra (la tierra, ¡cómo la amó ella!) con un número, 7-363, ni siquiera su nombre ni las simbólicas iniciales de «Yo» con que solía firmar. En 1961 sus restos fueron trasladados a Costa Rica.

Es a partir de 1962 más o menos que se despierta en el país un gran entusiasmo por la obra de Yolanda Oreamuno. Se la lee con fervor. Se buscan con avidez sus manuscritos. Hasta la juventud intelectual de hoy le tiene devoción. Actualmente se planea levantar un monumento en su memoria.

Yolanda Oreamuno hubo de esperar la muerte para recoger el «reconocimiento póstumo de este pueblo desdeñoso y pasivo» (29), como ella misma lo acusó en el caso de otro magnífico escritor tico, Max Jiménez.

Elementos autobiográficos en la obra de Yolanda Oreamuno

No hay una página de Yolanda Oreamuno en que no esté ella presente en una observación, una protesta, una pasionada defensa, una emoción. Sus ensayos y comentarios tienen como fuente las reacciones que despertaron en ella lecturas, conversaciones, recuerdos, vivencias, el descubrimiento de un nuevo talento artístico, la adhesión al amigo entrañable. Inadvertidamente su voz se hace sentir con una nota personal para explicarse a sí misma, con lo que rompe la objetividad propia del ensayo. Al analizar en una carta la novela *Puerto Limón,* de Joaquín Gutiérrez, ella misma reconoce sus limitaciones:

(28) Lilia Ramos: *Fulgores de mi ocaso.*
(29) Yolanda Oreamuno: «El último Max ante la indiferencia nacional», *A lo largo...* p. 38.



Yolanda Oreamuno.

obras de Yolanda Oreamuno de carácter subjetivo «el tema central es siempre 'ella', la autora, frente o dentro de alguna circunstancia» (36).

Los personajes femeninos de nuestra autora representan diversas facetas del ser íntimo de ella misma. Con la protagonista del relato «Valle alto» hay una notable autoidentificación, pero en realidad donde se revela con más fuerza es en Elena y Aurora, las dos protagonistas de *La ruta de su evasión.* Quienes conocieron a Yolanda Oreamuno afirman que ella solía adoptar actitudes de ambos personajes según la ocasión:

> Si tenía que defenderse, si se hallaba con envidiosos o dominantes, su Elena Viales surgía... «con su áspera egolatría»... La Elena Viales en Yolanda fue la máscara que vieron los desconocedores del alma humana. Jamás sospecharon la vida intensa y amante de Aurora: dulce, comprensiva, gentil, casi inerme, bondadosa (37).

Elena y Aurora, dos reacciones anímicas de Yolanda Oreamuno. La agonía de Teresa, la vivida en el hospital de Washington por la autora. Circunstancias de la novela, las mismas de su segundo matrimonio:

> En esos pleitos y en esos tremendos dolores encuentro las frases del libro. No hubiera podido hacerlo y hubiera quedado vacío si no fuera por el dolor que hay concentrado en él (38).

Y Teresa... «En mucho soy Teresa» (39), declara la autora.

Llama la atención que su ensayo «¿Qué hora es...?» (40) esté firmado con un simple «EGO». Y cuando firmaba con sus iniciales, el «Yo» vuelve a manifestarse tercamente. ¿Egocentrismo? ¿Dación —su palabra predilecta para expresar entrega— continua de sí en todo momento, en cada acto? ¿Conciencia de su gran talento artístico? Su voz, siempre altiva y orgullosa, afirma sin titubeos la superioridad de su ser: «Yo soy eso, espíritu poseído por una carne altiva que en el gozo o en el dolor llega a lo sublime» (41).

---

(36) VICTORIA URBANO: *Una escritora costarricense: Yolanda Oreamuno.* Ediciones Castilla de Oro. Madrid, 1968.

(37) LILIA RAMOS: «Yolanda Oreamuno, en mi recuerdo eviterno», *A lo largo...*, p. 337.

(38) YOLANDA OREAMUNO: Carta núm. 5 a Margarita Bertheau desde Guatemala (sin fecha), *A lo largo...*

(39) LILIA RAMOS: *Fulgores de mi ocaso* y carta inédita de Yolanda Oreamuno a García Monge (1947), citada por GARCÍA CARRILLO en «Por la ruta de sus novelas».

(40) El título «¿Qué hora es...?» corresponde más bien a la Sección de *Repertorio Americano,* dedicada a Educación. El ensayo se llama «Medios que usted sugiere para librar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente».

(41) YOLANDA OREAMUNO: Carta inédita del 18 de agosto de 1949 citada por GARCÍA CARRILLO en «Por la ruta de sus novelas».

Sus cartas, ¿qué son sino una etopeya de la autora? Sin ellas a estas horas sólo conoceríamos tal vez el mito de Yolanda Oreamuno, pero no su íntima realidad.

La presencia constante de Yolanda Oreamuno, además de ser tema de su obra, constituye una fuerza unificadora y le transmite gran vitalidad y lirismo. Su obra es su concepto del mundo. Con Thomas Mann se puede afirmar que cuando ese concepto nace de la pasión vivida y sufrida con todo el ser, la obra llevará siempre el sello de la belleza.

Ahí está ella, Yolanda Oreamuno, repitiendo aun en la muerte: «Mi vida propia es mi único documento» (42).

Actitud artística y cultural

Desde que se da a conocer con sus primeros ensayos y cuentos, Yolanda Oreamuno se revela como escritora de grandes inquietudes espirituales, lectora ávida, observadora aguda que no teme meter por primera vez el bisturí del análisis y la crítica en gangrenas encubiertas por la hipocresía costarricense e hispanoamericana. Ensayos, comentarios, y sobre todo sus cartas, son una rica fuente de información para conocer la actitud suya ante el arte y la cultura en general.

El milagro de la obra de arte se produce para Yolanda Oreamuno cuando el artista logra «dar un nuevo mensaje, interpretar un momento trascendente, pintar la esencia de un pueblo, abrir un camino, responder a una necesidad vital» (43). En este sentido la obra de Yolanda Oreamuno cumple con su postulado de abrir caminos, no sólo en nuestra literatura, sino también en la hispanoamericana.

Siempre dominada por la búsqueda de nuevos derroteros, por el ansia de superación, en otro artículo analiza la manifestación artística como

> un movimiento tendiente a superar... lugares comunes conocidos, yendo más allá de ellos y aumentándolos al propio tiempo, hasta que un nuevo movimiento más amplio lo convierta a su vez en lugar común, sobrepasándolo (44).

Fiel a este principio, hostiga a los escritores para realizar obra con «aliento renovador» y refuta toda literatura estancada, todo movimiento que haya llenado su cometido, como la que ella llama literatura

---

(42) Yolanda Oreamuno: Carta inédita a don Joaquín García Monge (1944), citada por García Carrillo en «Cartas íntimas de una dama de la literatura», *La República*, 30 de abril de 1970.

(43) Yolanda Oreamuno: «Max Jiménez y los que están», *A lo largo...*, página 100.

(44) Yolanda Oreamuno: «La vuelta a los lugares comunes», *idem*, p. 63.

folklórica. También ataca la literatura decadentista, porque extrae violentamente el concepto humano «para ofrecernos en su lugar píldoras de exhumaciones puramente cerebrales» (45). Lo humano es esencial para Yolanda Oreamuno. Sentir «en humano» es la actitud serena, mesurada y estable del artista (46). De ahí su posición de rechazo ante el «pródigo cerebralismo que sustenta la típica actividad moderna» (47).

En su búsqueda de originalidad acusa a la poesía de Hispanoamérica de su época de ser superabundante y de tratar de imitar a García Lorca, Neruda, Alberti, Guillén. Pide entonces «una higienización poética» con una vuelta a la sencillez, a la «frase simple, 'simple como un anillo', al decir de Neruda» (48).

Protesta contra el abuso de la metáfora y de la acumulación de comparaciones que permiten «márgenes más amplios para la falta de imaginación del autor» (49). Este subterfugio ya había sido interpretado antes por Azorín de manera parecida como uno de los más graves tranquillos literarios de carácter primitivo e infantil, que sirven para evadir dificultades

El abuso de la metáfora, con las deficiencias antes señaladas, es para nuestra autora un síntoma grave de decadencia lírica en Hispanoamérica.

Buscando autenticidad y siempre fiel a sí misma, afirma que «es mejor, más pura la realidad como yo la veo que como la pueda pervertir mi cerebro. Siempre hay algo enfermizo en desvirtuar la realidad» (50). «40° sobre cero», donde afirma esto, puede considerarse su acto de profesión de fe en el realismo y rechazo definitivo de la fantasía que predominó en su obra hasta 1937. A partir de este momento crea siempre arraigada en la realidad, haciendo uso de su fértil imaginación sólo para captar y expresar mejor esa realidad.

En sus cartas insiste Yolanda Oreamuno en que el arte tiende a generalizar y no a quedarse en los límites de una pequeña geografía, ni de un pequeño problema. En este sentido niega «el libro americano» que «se limita a ubicarse geográficamente en determinado punto y circuye tales o cuales problemas» (51). Universalidad es lo que pide, o por lo menos «las dimensiones mínimas y grandiosas de lo humano y permanente» (52).

---

(45) Yolanda Oreamuno: «La vuelta a los lugares comunes», *idem*, p. 63.
(46) Yolanda Oreamuno: «El último Max Jiménez...», *idem*, pp. 37-38.
(47) Yolanda Oreamuno: «Panorama poético colombiano...», *idem*, p. 83.
(48) *Idem*.
(49) Yolanda Oreamuno: «La vuelta a los lugares comunes», *idem*, pp. 70-71.
(50) Yolanda Oreamuno: «40° sobre cero», *idem*, pp. 141-142.
(51) Yolanda Oreamuno: Carta núm. 3, *idem*.
(52) *Idem*.

> Tenemos que encontrar el lenguaje de todos —escribe la autora—, no aquel que entienda sólo el cubano, o el guatemalteco, o el tico. Mi actitud tiene valor en la proporción en que la profundidad del dolor, la miseria y la angustia humanos son humanos y generales. Encuéntrense donde se encuentren, son siempre los mismos, y para que tengan valor de documento, derecho a la perdurabilidad, sólo es necesario dar al libro o a la obra ese apelativo «de arte», que equivale a un canto alto, que por alto, por inmensamente alto, puede alcanzar a todos y volverse general (53).

«Profundización de contenido» es lo que pide al artista, y que abandone la búsqueda árida de pretextos triviales para hacer literatura. Quiere que el «artículo 'diga cosas', no que especule. La especulación por sí agoniza y sólo tiene un recinto todavía aceptable, en el cuento y la novela; pero en calidad de medio, no de fin» (54).

La verdadera meta del poeta auténtico es para nuestra autora la de cumplir la parábola creadora realizando un nuevo concepto poético y artístico, como lo hicieron García Lorca, Neruda, Guillén y Alberti en su época. Los otros, los que calcan «sin entenderlos ni tener un profundo sentido histórico y epónimo, a Neruda y a Guillén», sólo desbarran y violan la poesía (55).

Obra sin deliberación

Cuando Yolanda Oreamuno analiza *Mi mujer y mi monte,* del francés Vidal, y *Vida y dolores de Juan Varela,* del costarricense Herrera García, señala como aciertos maravillosos el que los autores realizaran esas novelitas tan logradas y humanas, sin proponerse nada, sin intenciones de ninguna clase. Además critica las publicaciones de su tiempo que no ofrecen al lector un pequeño poema de mérito, «cuya lectura, sin mayores especulaciones ni mínimos suspiros, nos produzca únicamente la legitimidad de una alegría» (56).

Ese no proponerse nada el artista parece ser para nuestra autora el quid de la obra de arte. En una de sus cartas declara: «No puedo hacer nada deliberado. Y por extraña coincidencia, lo indeliberado ocurre en mí para adentro, de la hoja a la raíz» (57).

---

(53) Yolanda Oreamuno: Carta núm. 3, *idem.*

(54) Yolanda Oreamuno: Carta inédita desde México (1948) a García Monge, citada por García Carrillo en «Criterio literario», *La República,* 25 de septiembre de 1970.

(55) Yolanda Oreamuno: «La vuelta a los lugares comunes», *A lo largo...,* página 71.

(56) Yolanda Oreamuno: «Panorama poético colombiano...», *A lo largo...,* página 88.

(57) Yolanda Oreamuno: Carta núm. 3, *A lo largo...*

Por su actitud desinteresada en arte y por su despreocupación de mensajes e intenciones de cualquier clase no sorprende su apasionamiento por la pintura de Eduardo Abela, ni que haga la defensa del *humorismo*.

La literatura y el arte para nuestra autora no deben ser comprometidas y en cambio deben ir encaminadas a «la búsqueda de valores trascendentales (58).

Tendencia literaria

En general se relaciona la obra de Yolanda Oreamuno con el surrealismo a pesar de que entre lo que se conoce de su obra sólo hay un relato, «La llave», que encaja dentro de esta tendencia literaria.

No se puede negar que la autora se preocupe, como los escritores surrealistas, de todo lo irracional, inconsciente, sueños, reacciones instintivas. No es precisamente el surrealismo el que la lleva por esos vericuetos, sino la influencia de Proust y su marcado interés por todas las manifestaciones de la psique humana. Su meta no es representarlas sólo metafóricamente, sino también, y sobre todo, analizarlas consciente y racionalmente, a la manera proustiana, incluyendo en el análisis, como el autor francés, hasta observaciones y conclusiones teóricas personales.

Para comprender por qué se relaciona la obra de Yolanda Oreamuno con el surrealismo, conviene recordar que no todos los seguidores de este movimiento en Hispanoamérica se apegaron a principios tan ajenos a ellos y en cambio siguieron el camino abierto por Artaud, Rousell, Péret, Michaux y otros que en vez de evadirse por los sueños, vinieron a buscar a América nuevas fuentes de inspiración: es la realidad maravillosa americana poblada de mitos y magia la que da al surrealismo un nuevo brío y lo salva de caer en lo artificial y forzado, inmerso como vivía en las oscuridades anímicas (59). De esta nueva actitud surrealista nace el Realismo Mágico hispanoamericano. Cuando Yolanda Oreamuno se acerca a la naturaleza costarricense, deja a un lado los mitos pintorescos de siempre y se dedica a buscar la verdadera realidad, «que está debajo de sí misma» (60), como hacen los mágicorrealistas. «Si solamente hubiera visto árboles... no habría visto el sentido de mi tierra», afirma la autora. Así descubre la tierra, la que «está debajo de esa mascarada que finge el horizonte»; «el

---

(58) Yolanda Oreamuno: Carta núm. 3, *A lo largo*...

(59) Estuardo Núñez: «Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés», *Revista Iberoamericana*, núm. 75, abril-junio 1971.

(60) Yolanda Oreamuno: «El espíritu de mi tierra», *A lo largo*..., p. 154.

hombre de tierra por dentro que tiene otro hombre de tierra por fuera» (61); las chicharras que pagan «con su vida el delito de cantar»:

> Crecen bajo el verde, en el polvo, en los jardines sus voces, que mueven las hojas, que mecen el río, que ascienden siempre, siempre, como si nunca fueran a terminar, desesperantes, en oleadas, rezumando del suelo, en abanicos, bajando de las casas, siempre, siempre, siempre... (62).

Esa mirada penetrante y ese captar el hondón de la realidad en la obra de Yolanda Oreamuno corresponden a los postulados del entonces incipiente realismo mágico que llegó a florecer entre 1940 y 1950. Es en 1949, en el prólogo a *El reino de este mundo*, que Alejo Carpentier define ese aspecto de la literatura que él llamó de «lo real maravilloso»:

> Lo maravilloso —explica el escritor cubano— comienza a serlo de manera inequívoca cuando surge de una inesperada alteración de la realidad (el milagro), de una revelación privilegiada de la realidad, de una iluminación inhabitual o singularmente favorecedora de las inadvertidas riquezas de la realidad, de una ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de «estado límite» (63).

De manera intuitiva, como todo en ella, Yolanda Oreamuno presiente el realismo mágico cuando comienza a buscar el otro ser del hombre, la otra voz de la tierra, lo que está más allá de nuestras impresiones. Captar el misterio de las cosas como ellas son, sin deformarlas, es su meta. La sucesión de imágenes sugestivas, realiza la magia de conjugar lo aparente con lo medular, lo concreto, con lo inexplicable. La poesía surge en sus páginas naturalmente de la fusión del tema sustancial con un estilo evocador. Finalmente, como ocurre en todo mágicorrealista, suele exaltar sus sentidos a tal extremo, que puede penetrar los inadvertidos matices de la realidad (64).

El realismo mágico incipiente en esas obras de Yolanda Oreamuno no se llega a plasmar con la totalidad de Carpentier, Asturias, Rulfo, Novas Calvo, García Márquez y otros, quizás porque nuestra autora perdió interés en el mundo americano para concentrarse en el análisis

---

(61) YOLANDA OREAMUNO: «El espíritu de mi tierra», *A lo largo...*, p. 151.
(62) *Idem*, p. 152.
(63 ALEJO CARPENTIER: *El reino de este mundo*. Editorial Universitaria, Sociedad Anónima. Chile, 1967.
(64) Los principios del realismo mágico aquí analizados siguen la línea señalada por el profesor don LUIS LEAL («El realismo mágico en la literatura hispanoamericana», *Cuadernos Americanos*, CLIII, julio-agosto 1967, pp. 230-235) y no la de Angel Flores.

sicológico a lo Proust. Existe también la posibilidad de que los relatos posteriores a 1946, desaparecidos, prueben más bien que ella se haya ocupado de esa realidad hasta ponerse a la altura de los mágicorrealistas actuales. Mientras no se conozcan tales obras, cualquier conclusión definitiva resultaría poco válida.

En realidad a Yolanda Oreamuno no se la puede clasificar en ninguna escuela ni movimiento literario. Sus obras todas son búsqueda inquieta y adivinación de nuevas metas y formas que no se definen en una sola. En algunas páginas, preocupación por el tema esencial de Hispanoamérica que la coloca en la línea de los precursores del realismo mágico. En otras, predominio de elementos expresionistas (imágenes en especial). Aquí y allá una nota surrealista. Y además el apego a Proust en la novela. En definitiva, firme actitud de vanguardia, que no se sabe si al final se definió en algún movimiento determinado.

El análisis sicológico y la influencia de Proust

Desde los comienzos de su carrera literaria se nota en Yolanda Oreamuno una tendencia a la introspección muy marcada en sus cartas y trozos como «Insomnio» y «Vela urbana». «Se metía en su propia psique y, sin misericordia, la ostentaba, pecando a veces de cruel» (65), afirma uno de sus críticos. El elemento introspectivo en su obra llega a su máxima realización en la novela *La ruta de su evasión,* en la que logra penetrar con acierto reacciones y procesos neuróticos de sus personajes con aguda intuición, a la manera de Marcel Proust.

Para quienes dominan la materia resulta admirable que nuestra autora manejara los conceptos sicoanalíticos fundamentales con soltura aunque no hubiera sido entrenada en ellos. La intuición fina y certera de Yolanda Oreamuno

> la hizo descubrir la variedad de complejos que tan destructivamente impulsan al hombre que ignora las formas satisfactorias en que pueden manejarse para tenerlos como fuente de dicha. ... Adivinó las estrategias de conducta..., intuyó la raíz de algunas neurosis y psicosis. Con maestría describió el papel de los síntomas que, para el espectador común, son enfermedades. Su penetración no fue escalpelo que disecaba, sino bisturí que hacía cortes hondos y firmes, poniendo al desnudo el riquísimo contenido que mueve a los seres humanos en la vigilia y en el sueño (66).

(65) Lilia Ramos: *Loc. cit., A lo largo...,* p. 339.
(66) Lilia Ramos: «Yolanda Oreamuno», en mi recuerdo eviterno», *A lo largo...,* pp. 338-339.

Hay quien precisamente por el predominio de dicho elemento sicoanalítico ha criticado la novela de Yolanda Oreamuno porque mucho de ella «es *contar al sicoanalista*, si nos pusiéramos con cuidado a analizarla» (67).

Cabe aquí preguntarse si esa intuición sicoanalítica es innata de Yolanda Oreamuno o si la adquirió a la sombra de Marcel Proust, su dilecto autor:

> Marcel Proust —reconoce abiertamente nuestra autora— es mi mejor cuento de hadas. La magia de Proust en mí se realiza porque es el único autor capaz de levantar en mí emoción, ideas, ideas genuinamente propias, no proustianas. Con escritores tan contagiosos como Galdós, Mallea, Huxley, D. H. Lawrence, Malraux, puedo caer en el pecado de producir ideas galdosianas, malleístas, huxleyanas o malrauxistas. Con Proust me nacen solamente ideas. ...La gloria abstracta del creador ha de consistir en eso: en esperar una criatura, por modesta que sea, que veintiocho años después de su muerte, se realice en sí misma por él (68).

La devoción a Proust comenzó a los dieciséis años, época en que se dedicó a leer *En busca del tiempo perdido*. Fueron tantas las veces que lo leyó y tal la veneración al autor francés, que ella misma hizo un interesantísimo examen de hasta dónde esto la perjudicó:

> A ratos pienso si mi Proust me ha hecho mucho daño. Con él he aprendido a sufrir... He aprendido a degustar la intensidad de la pena hasta sus más recónditos pliegues y a dudar de la realidad de mis goces... Me he encontrado con *La prisionera*, y, como en todo lo suyo, me encuentro bien. Pero es un caldo de angustia. Para dos cosas que uno encuentra en la vida a cada rato me ha hecho él vulnerable: la mentira y la espera... El me obligó, a través de sus páginas intensas a buscar la verdad, no en lo que otros dicen, sino en lo que no quieren decir; con lo cual está uno amputado para la vida corriente en esa gozosa aceptación de lo vulgar, y me obligó también a dividir la espera en segundos, en instantes, cada uno pleno de esa calidad de la espera tan indescriptible, tan devastadora y tan de ella (69).

Yolanda Oreamuno se acerca a Proust en la observación y análisis detallados e intuitivos de situaciones, actitudes, reacciones, sentimientos, estados de conciencia. En cierta delectación en la demora

---

(67) EUGENIO GARCÍA CARRILLO: Carta del 3 de febrero de 1972 a Rima de Vallbona.

(68) LILIA RAMOS: *Idem*, p. 335, y *Fulgores de mi ocaso*.

(69) YOLANDA OREAMUNO: Carta inédita (1947) a García Monge, citada por GARCÍA CARRILLO en «Marcel Proust, en Costa Rica», *La República*, 17 de julio de 1970.

narrativa. En la imaginación sicológica sutil capaz de penetrar los abismos del inconsciente sin conocimiento alguno de las doctrinas de Freud. En el subjetivismo y la poesía de sus páginas.

Literatura de tendencia social

Es innegable que muchos elementos de la novela de Yolanda Oreamuno la acercan a Proust, pero también hay que reconocer grandes diferencias:

La sociedad que pinta el autor francés es la decadente aristocracia y la frívola burguesía que no representan una realidad total o mayoritaria válida en la Francia de hoy. En la novela de Yolanda Oreamuno, los personajes, sus problemas, su vida, ambiciones, alegrías y fracasos, son elementos constitutivos de la idiosincrasia de la clase media hispanoamericana que es una mayoría vigente.

Mientras la autora va dejando vivir a sus personajes y analizando su sicología en *La ruta de su evasión,* surgen al paso verdades patéticas, lacras que han persistido en nuestro ser hispánico por siglos: el machismo, el conflicto generacional tan en boga en la literatura de hoy y que ha sido un serio problema en la familia hispanoamericana, la extremada sumisión de la mujer al hombre hasta el punto de perder toda voluntad y quedar reducida a cosa, el vacío espiritual y sentimental de la esposa, etc.

A lo largo de la novela se contrasta como un *leitmotiv* al hombre y la mujer y se subraya la idea de que la mujer es víctima del hombre.

Hoy en día no se debe restringir el término de novela social sólo a la obra que presenta el conflicto de las llamadas clases sociales y de la explotación de pobres y desvalidos por ricos y poderosos. Al criticar el punto de vista restringido de la llamada novela social, la escritora española Ana María Matute se pregunta si no es literatura social «ese monumento a la venganza que constituye el retablo de *La divina comedia*». Y con ésta enumera *El Quijote, Los hermanos Karamazov, Madame Bovary, Hamlet* y hasta *Romeo y Julieta* (70).

Aplicando este amplio criterio no se debe excluir de lo social la relación hombre-mujer como pareja, como matrimonio, como progenitores; ni la institución de la familia con todos los problemas entre padres e hijos, educación, ejemplo, relaciones personales; ni la preocupación y defensa de grupos no privilegiados o sin derechos como la

---

(70) Ana María Matute: Conferencia del 10 de marzo de 1968, University of St. Thomas, Houston, Texas (Estados Unidos).

mujer. Es por todo esto que se puede aceptar como válida la afirmación de Yolanda Oreamuno de que en la novela su «tendencia meraria y psicoanalítica y socialista» (71). Por las implicacione políticas restringidas del término «socialista», conviene cambiarlo por «social».

Otras influencias

Por el uso del monólogo interior, el fluir síquico y por otros aspectos más de su obra, algunos críticos han declarado que Yolanda Oreamuno tiene influencia de James Joyce (72).

En una de sus cartas dice la escritora al respecto:

> No he leído a María Luisa Bombal (con quien ya me han comparado), ni a Joyce (también me han comparado), ni mucho menos a Jean Paul Sartre, ni los demás existencialistas (de cuya tendencia me acusan (73).

En otra carta, Yolanda Oreamuno explica a una amiga cómo llegó a concebir la forma de *La ruta de su evasión:*

> La forma ha cambiado a tal punto, que yo misma no me reconozco. Es, ¿cómo lo dijera?, es la traslación del pensamiento de los personajes y el análisis de sus hechos, realizado sin pulir las palabras, con toda la brutalidad y todo el desorden que éstas se producen dentro del cerebro... He logrado hacer, cosa dificilísima para mí, capítulos enteros a base de conversación (74).

En esta extensa carta la autora da mínimos detalles de esa nueva técnica novelística, insistiendo en el esfuerzo de concentración para realizarla y para no olvidar la trama del libro. Además se nota en muchos momentos que el monólogo suyo sigue arraigado a lo tradicional, aunque todo él revela una continua voluntad de acabar definitivamente con lo lógico-racional para volverse incoherente, una conciencia clara de que se están manipulando técnicas y formas nuevas que aún hay que mejorar, depurar, perfeccionar. Esto mismo hace evidente un intento de creación personal y no una imitación del monólogo interior joyciano.

---

(71) Adelina Zendejas: «Escritora psicoanalista», *Tiempo*, 15 de diciembre de 1944, México, p. 33.

(72) Abelardo Bonilla: *Historia de la literatura costarricense*. Imprenta Trejos Hermanos, San José, 1961, vol. I, p. 328, y Guido Fernández: «Frente a un astigmatismo aldeano», *A lo largo...*, p. 367.

(73) Yolanda Oreamuno: Carta a Victoria Urbano, citada por ésta, *op. cit.*, página 193.

(74) Yolanda Oreamuno: Carta núm. 5, a Margarita Bertheau desde Guatemala (sin fecha), *A lo largo...*

Pese a lo mucho que su técnica narrativa parece tener de creación personal, bien podría aceptarse la influencia de Faulkner por lo mucho que nuestra autora leyó su obra en general, sobre todo *Las palmeras salvajes*.

Sea por influencia o no, cuando se observa lo que cerca del año 1947 se producía en el campo de la novela en Hispanoamérica, hay que reconocer con el crítico norteamericano Seymour Menton el gran mérito de Yolanda Oreamuno: es quizá la primera en utilizar esa técnica en una novela extensa.

Otras lecturas predilectas de Yolanda Oreamuno fueron *Miau*, de Galdós; *La montaña mágica*, de Thomas Mann; *La bahía de silencio* y *El sayal y la púrpura*, de Eduardo Mallea, los cuales, de una manera u otra, dejaron huella en sus páginas.

Estilo

A la temprana edad de veinte años, Yolanda Oreamuno se da a conocer en el mundo de las letras costarricenses con un dominio absoluto de los medios de expresión, gran originalidad y osadía en la manera de enfrentarse a los temas, habilidad en el manejo de las técnicas literarias, lo que denota en ella una firme vocación. Esto no sorprende porque ya esa vocación había comenzado a revelarse a los diez años en sus cuentos para niños (75) y en múltiples creaciones de su época de colegiala, cuando aún «andaba a las greñas con gramáticas y tildes... Recién salida del colegio tenía ya una novela escrita. Eso sucedía por allá del año 35» (76).

El estilo de Yolanda Oreamuno es ágil, apasionado, vibrante, sinuoso, rico en imágenes, sugestivo y lírico. Se amolda muy particularmente a los géneros y temas y sufre una evolución que va de la expresión dionisíaca y neorromántica de juventud hasta una cierta mesura y balance emotivo en los años posteriores. En ese estilo hay una pugna entre el ansia de desbordarse y un sentido de contención, que produce en la obra momentos barrocos, sobre todo al querer captar la realidad americana.

Lo extraordinario del estilo suyo es que el impulso dionisíaco disperso en el raudal de imágenes, en el rico vocabulario, en la exuberante adjetivación, en las oraciones largas («ambiguas frases proustianas» las llamaba ella), complicadas, llenas de meandros, incisos, siem-

(75) Adelina Zendejas: *Op. cit.*, p. 33.
(76) Alfonso Ulloa Zamora: «La mujer en la literatura costarricense», *Brecha*, núm. 5, enero 1962, p. 9.

pre se refrena a tiempo, con lo que mantiene un cierto equilibrio y retiene lo que podría conducir a excesos románticos o barrocos.

Profusión de imágenes, abundante adjetivación, períodos extensos, retorcidos, dinámicos, rítmicos, cargados de sentido, combinados con oraciones cortas, leves; audacia, imaginación, sensualidad, pesimismo, complejidad, carencia de sistema; esa misma ansia de desbordarse y estarse conteniendo de manera sinuosa: estilo barroco. Por ende, auténticamente hispanoamericano. Estilo y actitud vital barrocos los de Yolanda Oreamuno, que intuyen ya la misión de los grandes narradores nuestros, de que para situar en lo universal «todo lo que nos define, envuelve y circunda: todo lo que opera con energía de contexto», es necesario *nombrar* nuestras cosas.

> Nuestra ceiba —comenta Alejo Carpentier—, nuestros vestidos o flores se tienen que hacer universales por la operación de palabras cabales, pertenecientes al vocabulario universal... El legítimo estilo del novelista latinoamericano actual es barroco (77).

El estilo de Yolanda Oreamuno se vuelve barroco cuando palpa con los sentidos abiertos, ávidos de realidad, las cosas nuevas para los demás, de esta América. Cuando comienza a *nombrar* esas cosas como quiere Carpentier: la naturaleza virgen del valle alto en México, el limón dulce, las chicharras, el paisaje nuestro, la tierra, los indios, los mariachis mexicanos.

No es barroquismo artificioso de escuela literaria, sino manifestación de un ansia muy propia de nuestros tiempos de llegar al ser de las cosas arrancándoles metáforas, adjetivos y toda clase de recursos literarios que sólo constituyen lo exterior y aparente, lo que encubre una esencia difícil de aprehender. De ahí la insistencia en acercarse al objeto repetida y casi angustiosamente, de distintas maneras, con más nuevas y sorprendentes imágenes que nos lo van dando a pedazos hasta que lo podemos palpar entero. «Apología del limón dulce y del paisaje» ilustra muy bien este proceso.

Y en medio de su barroquismo, ¿qué hace esa contención que refrena los impulsos? ¿Ese encauzarse del desbordamiento que deja largos párrafos y páginas transcurrir con serenidad, despojados de toda ornamentación, a veces muy lógicos y racionales? ¿Y ese claro decir de «quisiera tener tan vasto y limpio el querer», que parece haber salido de la pureza expresiva de Garcilaso? ¿Es su conciencia artística y cultural que ha asimilado las manifestaciones literarias de su época la que pone ese freno?

---

(77) ALEJO CARPENTIER: «Problemática de la actual novela latinoamericana», *Literatura y conciencia política en América latina*. Alberto Corazón, editor. Madrid, 1969 pp. 39-44.

No cabe duda de que los pasajes barrocos, arraigados en la realidad americana, así como los que nacen espontáneamente de la intimidad de su propio ser en un arranque neorromántico, son los mejores. Pierden soltura, lozanía y belleza, los que se aventuran por el camino del razonamiento, el análisis, y lo abstracto, los que se afirman en la contención recurrente.

Interesa señalar que la toma de conciencia de su estilo se produce en Yolanda Oreamuno definitivamente cuando ella comienza a cobrar interés en los clásicos españoles y en especial en Gracián (¡nada menos que en el conceptismo!). Por entonces Proust seguía siendo su ídolo.

Yolanda Oreamuno declara que «no le gusta escribir versos ni le gustan las poetisas» (78). Esto implica un rechazo del elemento más superficial e innecesario al quehacer poético que es la versificación y el sonsonete declamatorio, precisamente porque nuestra autora tenía una idea clara y moderna de lo que es poesía. Su obra, toda en prosa, en general se caracteriza por una intensa calidad poética, entendida a la manera de Carlos Bousoño como la expresión de la realidad anímica, la cual abarca lo conceptual, lo afectivo y lo sensorial.

Yolanda Oreamuno cumple con el postulado de Jorge Luis Borges de que puesto que las cosas no son intrínsecamente poéticas, hay que elevarlas a la categoría de poesía vinculándolas al vivir humano y pensándolas con devoción:

No son sólo las imágenes ni el dominio de los recursos literarios los que impregnan de lirismo las páginas de Yolanda Oreamuno. Es algo más que emana de ella misma, de su presencia en la obra, de su propia vida y de su manera de sentir el arte.

Obra poética, y con «vocación de inmortalidad», porque en ella no se cumple esa tan despreciada por Borges «página de perfección... de la que ninguna palabra puede ser alterada sin daño» y que por tanto se desgasta con gran facilidad (79).

En la prosa de Yolanda Oreamuno no faltan las cacofonías, repeticiones, errores sintácticos. Y a pesar de su ansia de universalidad, ella no evita términos familiares o vulgares, algunos ticos (semanear, jeta, domingueño, entrecasa, moledero —sustantivo—, realizar —por «darse cuenta»—, lo usa a menudo). Tampoco evita los anglicismos, galicismos, etc.

Cuando Yolanda Oreamuno afirma que ha nacido con «el estigma del escritor», reconoce ya esas imperfecciones, pero con ellas reconoce también su calidad literaria:

---

(78) Soto de Avila: «Yolanda Oreamuno», *A lo largo...*, pp. 319-320.
(79) Jorge Luis Borges: *Discusión*, Emecé Editores, S. A. Buenos Ares, 1964.

No conozco a nadie todavía en mi generación que haya nacido con eso. Es como la voz. Se puede educarla, pero no se puede crearla. Hay muchos que escriben mejor que yo, que no se equivocan. Pero no conozco nadie que tenga «la voz» (80).

OBRA UNIVERSAL DE CEPA HISPANOAMERICANA

Lo más auténtico de la universalidad de Yolanda Oreamuno es que adopta una actitud que hoy es norma de la mejor literatura nuestra, la de Cortázar, García Márquez, Rulfo, Fuentes: hacer obra universal sin desechar nunca lo hispanoamericano, más bien aferrándose a esto con la fuerza de la raíz que sostiene el árbol y lo nutre. No se trata de sacar a relucir lo hispanoamericano a cada paso, ni de buscarle lo típico ni pintoresco, no. Se trata de sentirlo vivo como savia palpitante que fecunda el estilo, da aliento a los personajes, circunstancias, situaciones, pensamientos, ambientes, maneras de ser.

Eso hispanoamericano en Yolanda Oreamuno rompe en un restallante goce sensual barroco en el paisaje nuestro que parece recién estrenado en la literatura, y es que la autora se ha internado ya por los senderos del nuevo concepto de la naturaleza americana de Carpentier, y, como él, está tratando de darla al lector tal como ella la siente, la ve, la experimenta, la vive, en Costa Rica, Panamá, México, Chile.

Miguel Angel Asturias sostiene la teoría de que las mejores novelas hispanoamericanas actuales parecen no estar escritas, sino habladas. En ese sentido, dice, nuestra novela está estrechamente ligada a la esencia literaria precolombina. Reconoce, además, que sus obras, especialmente *El señor Presidente*, nacieron de narraciones orales a los amigos de tertulia (81). En este sentido, Yolanda Oreamuno no es una excepción. Sin sospechar un acto literario atávico que se remonta en América a épocas prehispánicas, ella, como Asturias, como los mayas, contó oralmente sus argumentos, después los puso en papel. Lilia Ramos evoca con añoranza los ricos, variados y largos argumentos que le contaba:

En las vigilias en la Posada Belén de la Antigua, los protagonistas de sus libros en flor, sobre todo el afligido José de la Cruz, noctívagos, recorren patios, jardines, calles, ruinas, atrios, senderillos y campos aledaños (82).

---

(80) YOLANDA OREAMUNO: Carta inédita a García Monge, 18 de agosto de 1949, desde su lecho de enferma en Washington, citada por GARCÍA CARRILLO en «Por la ruta de sus novelas».

(81) *Coloquio con Miguel Angel Asturias*. Universidad de San Carlos, de Guatemala. Editorial Universitaria, Guatemala, 1968, p. 15.

(82) LILIA RAMOS: *Fulgores de mi ocaso*.

José de la Cruz recoge su muerte, ¿novela que bosquejó solamente en esos relatos orales, o le dio forma definitiva? ¿Obra soñada o realizada?, se pregunta el doctor García Carrillo después de transcribir lo que Yolanda Oreamuno dice a don Joaquín García Monge en una de sus cartas:

> ¿Le conté alguna vez de la próxima novela? Es necesario, indispensable que la escriba. Yo estoy madura ya para producir la mejor obra de mi generación en Latinoamérica. ... He leído en este último año con pasión. Clásicos, siglo XIX, modernos, de todo. He pensado también. De todo esto va a salir *José de la Cruz recoge su muerte*. Será un libro magnífico. Lleno de magia. Sin ninguna cosa útil. Un libro nacido, no un libro hecho. Yo lo sueño, lo vivo y lo muero (83).

La evolución literaria de Yolanda Oreamuno y su clara conciencia artística anuncian en ella un libro más definitivo, más rotundo que todo lo suyo hasta ahora conocido. Mientras no se logre recuperar su obra, sólo nos quedan preguntas, hipótesis: ¿Escribió realmente la que habría de ser la mejor obra de su generación en Hispanoamérica? ¿O sólo fue un sueño de su ferviente imaginación creadora?

Lo poco que se conserva de nuestra autora le ha valido el reconocimiento fuera de nuestro país por Eduardo Carroll, Marcos Fingerit, Silvina Bullrich, Silvia Puentes, Sara Bolo, Juana de Ibarbourou, Alberto Fernández Leys (84), Gabriela Mistral y don Alfonso Reyes (85).

El argentino Fernández Leys declara:

> El libro de Yolanda Oreamuno me ha permitido tomar contacto con la solidez cultural de Costa Rica. Dentro del pensamiento trascendente aún no había hallado una voz tan representativa como la de Yolanda Oreamuno. ... Yolanda se incorpora, pues, al núcleo representativo de las escritoras de Indoamérica: Gabriela Mistral, Juana de Ibarbourou y Alfonsina Storni. Carece de sus nombradías: la obra de Yolanda no ha circulado. Llegará su tiempo: el tiempo de su gloria. Ocurrió lo propio, entre nosotros, con Roberto Arlt, convertido, al cabo de veinte años de su muerte, en la figura cumbre de las letras argentinas (86).

---

(83) YOLANDA OREAMUNO: Carta inédita desde Washington, 18 de agosto de 1949, citada por GARCÍA CARRILLO en «Por la ruta de sus novelas».

(84) LILIA RAMOS y otros: «Yolanda Oreamuno, una figura siempre vigente en las letras nacionales», *La Prensa Libre*, 17 de febrero de 1971, p. 24; entrevista hecha por Inés Trejos de Steffen.

(85) JOAQUÍN GARCÍA MONGE: Carta inédita a don Alfonso Reyes (1939), citada por GARCÍA CARRILLO el 3 de febrero de 1972 a Rima de Vallbona.

(86) ALBERTO FERNÁNDEZ LEYS: «Yolanda Costa Rica», *Brecha*, San José, número 6, febrero 1962, p. 23.

Sea por influencia o por convicción propia, Yolanda Oreamuno se hace eco en su obra y en su vida del principio nietzscheano de morir en el momento oportuno, cuando se quiere:

En *La ruta de su evasión,* la Teresa con la que nuestra autora se ha identificado representa esa actitud y

> vivió gracias a una secreta energía vital, energía que se manifestara bien poco en la mujercita que fuera Teresa. Hoy esa precaria armadura agonizante encerraba la más tenaz, hambrienta y sufriente de las persistencias vitales (87).

Al final de la novela el médico comprende que ya no hay nada que hacer porque

> —...la enferma opone una especie de resistencia anímica a la vida. No recibe la intervención, se niega en cierta forma a vivir. También dijo [el médico] otra frase que a mí me pareció curiosa: «ella ha decidido morir».
>
> —¿Cómo es eso que ella no quiere vivir? ¿Que no podemos hacer nada para evitar su muerte voluntaria? (88).

Y en lo que concierne personalmente a Yolanda Oreamuno, lo mismo: vive «peligrosamente», como lo pide Nietzsche. De un solo sorbo se bebe su vida, rica, colmada de experiencias de todo tipo, sin límites, colmada también de dichas, triunfos, dolores, fracasos; entregada con fuego a su vocación ineludible, su destino. Pero de pronto, a partir de 1952 aproximadamente, deja de escribir, ¡ella que era toda para la literatura! ¿Qué honda desilusión la llevó a este extremo cuando estaba a punto de realizarse con totalidad en su obra?

Y ya en los últimos días de su vida, sus amigos hablan del «sentido de negación que operaba como un cáncer» en ella, de «la profunda anemia espiritual que la corroía» (80). «Todo en Yolanda parecía acercarla —con extraña anuencia de ella— al estuario de la muerte» (90).

Al perder la voluntad de vivir, se afirmó en ella la voluntad de morir. Así consumó su muerte Yolanda Oreamuno.

RIMA DE VALLBONA

University of St. Thomas
HOUSTON, TEXAS (USA)

(87) YOLANDA OREAMUNO: *La ruta de su evasión.* Editorial del Ministerio de Educación Pública, Guatemala, 1949, p. 25.
(88) *Idem,* pp. 298-299.
(89) F. M. C.: «María Luisa Algarra», *A lo largo...,* p. 376.
(90) P. G.: «Yolanda Oreamuno en la vida y en la muerte», *A lo largo...,* página 358.

DATOS CRONOLOGICOS

1916. Nace Yolanda Oreamuno el 8 de abril en San José (Costa Rica).
Hija única de don Carlos Oreamuno Pacheco y Margarita Unger Salazar. Es de origen francés y nórdico.

1917. Queda huérfana de padre.

1929. Hace estudios en el Colegio Superior de Señoritas, donde se recibe de bachiller en 1934.

1933. Gana mención de honor con un ensayo sobre el tema «Medios que usted sugiere al colegio para librar a la mujer costarricense de la frivolidad ambiente».

1935. Hace estudios de mecanógrafa y secretaria.
Comienza a trabajar en una oficina relacionada con el Ministerio de Educación.
Es raptada y rescatada en seguida, sin que la muchacha fuera lastimada.

1936. Se casa con el diplomático chileno Jorge Molina Wood, con quien ella había trabajado por algún tiempo.
Se va a vivir a Chile (Santiago) con su marido.
Desequilibrio emotivo de su marido, que lo lleva poco después al suicidio.
Regreso de Yolanda a Costa Rica, viuda a los veinte años.

1937. Se casa de nuevo, el 3 de julio, con Oscar Barahona Streber.

1941. Seleccionada su novela *Por tierra firme* para participar en el Concurso de Escritores Hispanoamericanos de la Editorial Farrar & Rinehart.

1942. Nace su hijo único, Sergio Simeón, el 21 de septiembre.

1944. Habla de su futura novela *Casta sombría*, que no se sabe si realmente la llegó a escribir.

1945. Tiene lista la novela *Dos tormentas y una autora* para ser publicada en la Editorial Leyenda, de México.
El 15 de febrero de ese año escribe la autora una carta contando que don Alfonso Reyes no le hizo la carta-prólogo para su novela y que, por tanto, ésta no se publicaría.
El 2 de julio se divorcia de su segundo marido.

1947. Habla en sus cartas de su otra novela *De ahora en adelante*, que también llamó *Nuestro silencio*.
Manda al concurso literario de Guatemala *De ahora en adelante* y *La ruta de su evasión*.

1948. Gana el premio de novela «15 de septiembre», de Guatemala, con *La ruta de su evasión*.
La otra novela que envió no se ha podido recuperar. Posiblemente haya sido quemada, como era de ley hacer en dicho certamen con las obras no seleccionadas.
Se hace ciudadana guatemalteca.

1949. Habla de su novela *José de la Cruz recoge su muerte*, que no se sabe realmente si la escribió o si sólo la soñó.
Gravemente enferma, se tiene que hacer varias operaciones.
Permanece cuatro meses recluida en un hospital de caridad en Washington.
Durante estos años ha vivido largos períodos en Guatemala y México.

1956. Tres meses antes de su muerte tenía una salud muy quebrantada.
El 9 de julio de 1956 murió en casa de la poetisa costarricense Eunice Odio, en México.

1961. Sus restos son llevados a Costa Rica, donde yacen en el cementerio de San José.

COLERIDGE, BICENTENARIO

Samuel Taylor Coleridge (21 de octubre de 1772-25 de julio de 1845) se integra en la denominada poesía «lakista», junto a Southey y Wordsworth. En parte, todos ellos representan un claro precedente del romanticismo. Sin embargo, no es difícil advertir en sus obras indicios de orden neoclásico. Así ocurre con su sentido de la realidad y el intento continuo de reducir la naturaleza a cómputos racionales, en vez de buscar en ella reflejos de su agónico misterio.

En el caso de Coleridge y Wordsworth existe documentación precisa y conservada que evidencia la preocupación de ambos escritores por fenómenos como la óptica y la psicología. Esta afición puede entenderse, si se quiere, como un eco de la educación enciclopédica, pero tal vez haya que remitirla al deseo esforzado de la mente para analizar y descubrir la esencia misma de la percepción.

Coleridge escribía a Southey las siguientes y significativas palabras: «...recordarás que soy berkleyano...». Para tal filósofo, la realidad no está en el objeto mismo, sino en lo que uno ve. Surge, pues, una ambigüedad entre lo subjetivo y lo objetivo, que llegará a constituir la base subyacente de su pensamiento.

A otro nivel, la contradicción se eleva al plano de la teoría de la imaginación, que en Coleridge era absolutamente dialéctica:

a) *Esquema.*
b) *Adaptación a la impresión sensorial.*
c) *Nuevo esquema.*

Esta concepción se apoya en la creencia de que el desarrollo perceptivo es una reacción continua de experiencias nuevas, basadas siempre en lo sucedido anteriormente.

De la misma manera, la memoria para él es capaz de «una

variedad de interpretaciones conflictivas», en tanto en cuanto pone en relación inmediata pasado y presente. Este punto podría trasladarnos a la obra de Cortázar, donde el espacio y el tiempo aparecen quebrados, rotos en fragmentos, que exigen una ulterior recomposición.

La teoría óptica busca aunar las realidades de la naturaleza en su doble presencia: física e ideal o psicológica. Para ello pulsa el espíritu y lo somete a una dura tensión, que llega hasta el lenguaje. En este sentido se manifiesta Prickett al afirmar que «el terrible momento de visión interior en el que lucha Wordsworth (preludio I) es el de la dependencia moral del hombre con respecto a la Naturaleza, una visión tanto más importante cuanto que es irracional y escondida, como sintió Coleridge de forma tan agonizante en su The Ancient Mariner» (1).

La óptica, pues, contribuiría al análisis físico del fenómeno interior: a explicar la dualidad de lo real y lo sentido y sus recíprocas conexiones. Pero de aquí resulta muy fácil el paso hacia la elaboración de una teoría del conocimiento y, por tanto, necesitará sustentarse en la filosofía. Desde este punto de vista son explicables los presupuestos kantianos y schellingnianos que impregnan su Biographia Literaria *(1817). Pero será en* Aids to Reflection *(1825) donde con aforismos pretenderá establecer una distinción entre razón* (reason) *e inteligencia* (understanding). *Para tal fin parte de preceptos kantianos, a los que quiere conjugar con la teología anglicana ortodoxa. Surgen multitud de incompatibilidades, entre las que destaca el aceptar por un lado los principios del idealismo subjetivo. y por otro, el misterio de la Trinidad del dogma cristiano.*

En el capítulo titulado «Aphorisms on Spiritual Religion Indeed» dice que la razón conduce al conocimiento de las últimas verdades espirituales, con lo cual se aparta de Kant para acercarse al pensamiento de Jacobi.

La misma escisión que se observa en su pensamiento filosófico se produce entre su obra de creación y sus criterios como crítico. Así, al escribir Wordsworth el «Preludio» y dedicárselo, Coleridge se emocionó tanto como delata el poema que a continuación reproducimos:

---

(1) *Vid.* PRICKETT: *Coleridge and Wordsworth,* cl. 5, «The Poetry of Growth», p 120, Cambridge, UP, 1970.

Y cuando —¡Oh amigo! ¡Mi consuelo y guía!
¡Fuerte en ti mismo y poderoso para dar fuerzas!—
tu canto largamente sostenido al fin cesó
y tu profunda voz había terminado, tú mismo sin embargo
continuabas aún ante mis ojos, y alrededor de ambos
esa feliz visión de amados rostros—
apenas consciente, y no obstante consciente de su fin,
permanecí sentado, mi ser embebido en un pensamiento
(¿Pensamiento era? ¿O aspiración? ¿O arrojo?)
absorto, mas pendiente aún del sonido—
y al levantarme, me hallé en oración.

Parece que los versos de Wordsworth fueron para Coleridge la corporeización del credo estético hacia el que había tendido. Esto motivó su labor de crítico y exegeta de la obra de su amigo.

* * *

Respecto a los poemas que hemos traducido, cada uno de ellos se inscribe en un momento distinto de Coleridge y pretende subrayar facetas diferentes. «Kubla Khan», fruto de la experiencia onírica bajo efecto del opio y del recuerdo de un pasaje leído —«Purchas his Pilgrims»—, es una muestra de la capacidad de este poeta para asociar todo lo distante.

La descripción del palacio del Gran Kan Kublay, en Chandú, incide en su memoria y se va ampliando en capas sucesivas hasta conjugar en un único objeto —el poema— vivencias dispares y lejanas.

El otro, «Dejection: an Ode» es exponente de toda la teoría de la percepción antes señalada. Una sensación exterior turba el ánimo. A continuación se desencadena un proceso vago e incoherente por precisar la alteración de los sentidos. Poco a poco, lo que en un principio parecía complejo se va adentrando en la sensibilidad, haciéndose inteligible, y al final es aprehendido.

La sintaxis es complicada y casi se diluye en un intento de seguir toda la evolución del ánimo. Luego, el vocabulario se va adensando, concretando, y a partir de

...may not hope from outward forms to win
the passion and the life, whose fountains are within.

el poema se cambia. Comienza allí la parte reflexiva, que culmina en una readaptación de lo real.

KUBLA KHAN

En Xanadu mandó Kubla Khan
construir una majestuosa mansión de recreo:
donde Alph, el rio sagrado, bajaba
a través de inconmensurables cavernas para el hombre
hasta un mar sin sol.

Así, dos veces cinco millas de fértil terreno
fueron cercadas con torres y murallas:
y había allí jardines luminosos con serpeantes riachuelos,
donde muchos árboles de incienso florecían;
y aquí, bosques antiguos tal los montes,
rodeando soleados parajes de verdor.

¡Mas, oh! ¡Aquella profunda cañada romántica,
que por el verde monte abajo sesgueaba
cruzando una bóveda de cedros!
¡Un lugar salvaje! Tan encantado y santo
cual fuera alguno donde alguna vez
vagado hubiera bajo la menguante luna
¡mujer gimiendo por su diablo-amante!
y de esta quebrada, hirviendo con tumulto sin fin
como si esta tierra con rápidos jadeos repetidos respirase,
se proyectaba con fuerza una tremenda fuente:
entre cuyo veloz surtir medio interrumpido fragmentos enormes
saltaban a modo de pedrisco que rebota
o grano pajizo bajo el azote del trillador:
y entre estas rocas que bailaban, de súbito y de siempre
con ímpetu empujaba el sagrado río hacia lo alto.

Cinco millas serpeando con enredado fluir,
corría el río sagrado a través de bosques y de valles,
llegaba entonces a las inconmensurables cavernas para el hombre
y se hundía con agitación en un océano sin vida:
Y entre esta tromba Kubla de lejos escuchó
¡voces ancestrales que auguraban guerra!

La sombra de la mansión de recreo
a dos aguas flotaban en medio de las olas;
donde se oía mezclada la cadencia
de la fuente y las cuevas.

Era un milagro de artificio sutil
¡Una soleada mansión con grutas de hielo!
Una muchacha con un dulcémele
una vez vi en una visión:
era una doncella abisinia
y en su dulcémele tocaba
cantando acerca del Monte Abora.
Si yo pudiera revivir en mí
su sinfonía y su canto,
me llevaría a un deleite tan hondo,
que con música fuerte y prolongada
elevaría en el aire esa mansión,
¡Esa soleada mansión! ¡Esas cuevas de hielo!
y todos cuantos la escucharan los verían,
y todos gritarían ¡temed! ¡temed!
¡sus ojos refulgentes, su cabello que flota!
Rodeadlo tres veces describiendo un círculo
y con santo temor cerrad los ojos
pues con rocío de miel se ha alimentado
y la leche del Paraíso ha bebido.

DESANIMO: ODA

Late, late yestreen I saw the new Moon,
with the old Moon in her arms;
and I fear, I fear, my Master dear!
we shall have a deadly storm (2).

Balada de Sir Patrick Spence

(1-20)

¡Pues bien! si consciente era del tiempo aquel Bardo que hizo
la antigua y gran balada de Sir Patrick Spence,
esta noche, ahora tan tranquila, no desaparecerá
sin que la alteren vientos, que ejercen tarea aún más penosa
que los que en jirones ociosos aquella nube informan
o la pesada corriente sollozante, que gime y rasga
las cuerdas de este laúd de Apolo,
que más valdría mudas estuviesen.

(2) Tarde, tarde anoche vi la luna nueva,
con la luna vieja en brazos;
y temo, temo, ¡mi buen señor!
que vamos a tener una horrible tempestad.

¡Pues he ahí la Nueva Luna brillante de invierno!
y recubierta de luz espectral
(con luz, espectral que flota recubierta,
mas ribeteada y rodeada por un hilo de plata).

Veo la vieja Luna en su regazo, la llegada
de lluvia presagiando y borrascosa ráfaga.
¡Ay si ahora mismo el vendaval creciera
y el sesgado aguacero nocturno cayera veloz y con estrépito!
Esos sonidos que a menudo me han levantado, mientras asombraban
e impulsaban mi alma al exterior.
ahora quizás darían su empuje acostumbrado,
espantarían este opaco dolor y lo harían moverse y existir!

(21-38)

Un dolor no punzante, vacío, lúgubre y oscuro,
un apagado, somnoliento, insensible dolor
que no encuentra salida natural, alivio alguno
en palabras, lágrima o suspiro.

¡Oh señor! en este estado sin ánimo y sin fuerza
atraído por el tordo aquél hacia otros pensamientos
toda esta larga tarde tan plácida y tranquila,
mirando he estado al cielo del Oeste
y a su particular tono de verde y amarillo:
y lo contemplo aún. ¡Y con qué ojos tan vacíos!
y esas delgadas nubes allí arriba, en jirones y barras,
que a los astros transfieren movimiento.
a los astros que se deslizan detrás o entre ellas,
ahora lucientes, ahora mortecinos, mas siempre manifiestos:
aquella Luna naciente, tan fija como si creciera
en su propio lago azul sin nubes, sin estrellas
las veo todas tan espléndidamente hermosas.
¡Veo, no siento, cuán hermosas son!

(39-46)

Mis más afables ánimos me fallan
y de qué pueden servirme

para de mi pecho levantar el sofocante agobio.
Sería vano esfuerzo
aunque yo por siempre contemplara
esa verde luz que en el Oeste se demora:

No puedo esperar de formas exteriores obtener
la pasión y la vida, cuyas fuentes primeras dentro están.

(47-57)

¡Oh Señora! no recibimos sino lo que damos
y sólo en nuestra vida vive la Naturaleza:
Nuestro es su vestido nupcial, nuestro su sudario!

Y si algo vislumbrásemos de más alto valor
que ese mundo frío, sin hálito, que se ofrece
a la pobre multitud, sin amor, siempre ansiosa
¡Ah! de la misma manera irradiar debería
una luz, una gloria, una bella nube luminosa
envolviendo la tierra
y de la misma alma debería emitirse
una voz dulce y poderosa, de su mismo origen,
vida y elemento de todos los melifluos sonidos!

(94-125)

¡Fuera de aquí, víboras-pensamientos, que en mi mente os enroscáis,
oscuro sueño de la Realidad!
Me aparto de vosotros y el viento escucho
que desde hace mucho desapercibido brama. ¡Qué grito
de agonía por la tortura prolongada
emitió ese laúd! Tú, Viento, que en el exterior bramas,
risco pelado, o laguna de montaña, o árbol seco
o pinar donde nunca el leñador holló,
o solitaria casa tenida mucho tiempo por un hogar de brujas
pienso que para ti mejores instrumentos serían,
¡demente tañedor!, que en este mes de lluvias,
de jardines color marrón oscuro, y flores que despuntan,
celebras pascuas del Diablo, con canción peor que invernal,
entre los brotes, capullos y temerosas hojas.

¡Tú, Actor, diestro en todos los trágicos sonidos!
¡Tú, gran Poeta, audaz incluso hasta con la locura!
¿De qué hablas ahora?
Es de la huida de una vencida hueste
con gemidos de hombres pisoteados, con quemantes llagas.
¡A la vez, gimen de dolor y tiemblan por el frío!
Pero, ¡silencio! ¡Hay una pausa de silencio más profundo!
Y todo ese estrépito, como de una multitud que huye
con quejas y trémulos temblores —todo ha acabado—
¡Narra otra historia, con sonidos menos fuertes y hondos!
Una historia de menor horror
y templada con encanto
como el mismo Otway había compuesto la tierna balada
sobre una niñita
en un yermo solitario
no lejos de casa, mas ha extraviado el camino:
y ahora llora silenciosamente con miedo y amargo dolor,
y grita fuerte, esperando que su madre la oiga.

Noticia y traducción:

SALAMANCA

FERNANDO TODA
y *JAIME SILES*

Colegio Mayor Fray Luis de León

INTRODUCCION A LA HISTORIA DEL CINE BOLIVIANO, CHILENO Y COLOMBIANO

BOLIVIA

En la actualidad Bolivia tiene cinco millones de habitantes, un 70 por 100 de los cuales son indios, y un 12 por 100, mestizos. Los tres idiomas que se hablan son el aimará, el quechua y el castellano. Existe un elevado índice de analfabetismo. La importancia del cine es muy reducida, dado que sólo existen 85 salas de exhibición, y de ellas 28 están en La Paz, con un índice de asistencia de ocho millones de espectadores al año. La explotación está en manos norteamericanas; se distribuyen alrededor de 250 películas anuales y la producción es nula. El máximo interés económico del país está en las minas de estaño y en los pozos petrolíferos; las primeras, protegidas por Estados Unidos, y los segundos, administrados directamente a través de diversas concesiones. No existe televisión ni laboratorios cinematográficos.

Después de perder la guerra del Chaco (1932-1935), planteada por Bolivia contra Paraguay para conquistar la zona fluvial del Chaco, que debía reemplazar a su perdido territorio marítimo, el país entra en una etapa de agitaciones obreras en La Paz y en las cuencas mineras. Estos sucesos dan lugar a una revolución militar que pone en el gobierno al coronel Bustamante; éste intenta hacer una serie de reformas sociales contra el predominio de los partidos tradicionales, pero, al tener en contra a las compañías mineras, no consigue sus propósitos; se suicida en 1940. Le sucede el gobierno Peñalara, que vuelve a los antiguos cauces; renuncia a nacionalizar el petróleo, reprime sangrientamente las huelgas mineras en 1942 y obtiene amplios créditos de Estados Unidos a cambio de la venta de la totalidad de la producción de estaño durante el período de la Segunda Guerra Mundial.

En 1946 comienza una incipiente producción cinematográfica, a niveles casi artesanales, que da un resultado medio de unos tres cortometrajes al año; pero la totalidad son documentales, sin ningún interés, con un mínimo contenido social.

En 1944 ocupa la presidencia de la república, gracias a un golpe

militar, el coronel Villarroel, que se enfrenta con los grandes propietarios de las minas, aunque no consigue ningún resultado positivo por estar protegidos por los norteamericanos, y se lanza a una política de progreso social sin reformas económicas, que hace que en seguida escaseen las reservas monetarias y se haga altamente impopular. Esto trae como resultado otro alzamiento militar, gracias al cual sube al poder Enrique Herzog, un conservador, cuya única utilidad es devolver la popularidad al sector revolucionario por sus desgraciadas acciones políticas. En 1952 se desencadenan una serie de golpes militares y de luchas internas en el ejército que finalizan con la subida a la presidencia de Víctor Paz Estenssoro, que intenta realizar la revolución nacional.

Nacionaliza las minas y comienza una reforma agraria, así como intenta mejorar el nivel de vida de la población obrera y campesina; pero debido al subdesarrollo del país estas medidas llevan la economía a un rápido inflacionismo. Por las minas tiene que pagar muy fuertes indemnizaciones; pero, por haber construido sus antiguos propietarios las refinerías fuera del territorio nacional, el estaño obtenido se tiene que vender en bruto. Como única solución, Paz Estenssoro se ve obligado a firmar un tratado de alianza económica con Estados Unidos; a cambio de unos créditos que equilibran la balanza comercial, el país sufre una influencia cada vez mayor, que genera un notable encarecimiento de la vida.

Entre las creaciones de Paz Estenssoro está la del Instituto Boliviano de Cinematografía, en 1952, que cuenta con una subvención del gobierno y tiene como objetivos la realización de cortometrajes y películas experimentales en 16 milímetros. Pero, lejos de lo que podría parecer, las realizaciones del Instituto en esta primera etapa se limitan casi exclusivamente a un corto número de películas políticas de propaganda. La falta de cualquier tipo de tradición, dado que anteriormente nunca se había intentado una creación cinematográfica organizada, por reducida que fuera; el escaso número de personas interesadas por el cine y la exigua ayuda económica que recibe del gobierno hacen que la vida del Instituto sea precaria y carente de brillo. Entre las personas que trabajan en él en esta primera época cabe citar a Walter Cerrugo y Jorge Ruiz, ambos realizadores de cortometrajes, y entre la producción de este último, a *Semilla de progreso*, *Una industria en marcha*, *Los primeros* y *Las montañas no cambian;* todos ellos, dentro del género industrial de propaganda, sin interés.

En 1960, después de unos años durante los cuales Hernán Siles Suazo finaliza definitivamente con la etapa de la pretendida revolución nacional, vuelve el presidente Víctor Paz Estenssoro, reelegido en 1964,

aliado con el general Barrientos, que poco después queda como único poseedor del poder. Barrientos destruye, tras vencer una fuerte oposición, la estructura sindical obrera y consigue que el ejército vuelva a controlar el país. Es en estos años cuando comienza la existencia de un grupo revolucionario de guerrilleros, instalados en zonas de la sierra, que adquiere gran resonancia al unirse a él el revolucionario cubano Ernesto Guevara, pero que llega a desaparecer al morir éste a manos de tropas bolivianas.

En 1960 el Instituto Boliviano de Cinematografía encarga a Jorge Ruiz la realización de un largometraje, *La vertiente*, cuyo resultado no ofrece interés. Tal vez éste sea el primer largometraje sonoro realizado en el país; con anterioridad se tienen datos de uno mudo: *Wara-Wara* (1929), sobre la historia de una princesa incaica.

Con los años sesenta vuelve a Bolivia Jorge Sanjinés, después de haber estado tres años estudiando cine en el Instituto Fílmico de la Universidad Católica, en Chile, graduado en dirección. Y se crea un grupo, compuesto por el propio Sanjinés, que trabaja como fotógrafo, montador y director, Oscar Soria, que escribe y correaliza las películas, y Ricardo Rada, que hace las veces de productor, que no tarda en comenzar a trabajar, después de otros trabajos de menor importancia, en la elaboración de un cortometraje, financiado por ellos mismos, que tardan dos años en acabar, titulado *Revolución*.

Sobre una base de montaje intelectual, de tipo eisensteniano, Sanjinés trata en *Revolución* de captar la realidad boliviana a través de las diversas imágenes obtenidas durante los dos años ininterrumpidos que dura el proceso de rodaje. El hambre y la miseria de la población india se asocian con la imagen de la muerte; los rostros de los niños y unas acciones de la guerrilla constituyen un grito de rebeldía ante un futuro en el cual aparecen mezcladas la miseria y la muerte. El resultado, superando en gran parte el lado panfletario, por estar perfectamente logrado, es una obra de unas raras cualidades poéticas, de gran impacto, que obtiene una gran resonancia en el país y en los festivales cinematográficos europeos en que se presenta.

Cuando el general Barrientos se queda solo en el poder invita al grupo a hacerse cargo del Instituto Boliviano de Cinematografía; éste acepta el ofrecimiento y, después de realizar algunos pequeños documentales, comienza el rodaje de *¡Aysa! (Derrumbe)*, un cortometraje de ficción.

En *¡Aysa!* Sanjinés abandona el tono altamente intelectualizado de *Revolución* y se dedica a hacer un cine más directo, aunque sin perder sus esenciales calidades poéticas. Las minas de estaño, abandonadas por las grandes compañías cuando son consideradas poco rentables,

provocan graves problemas de desempleo y llevan a los indios sin trabajo a explotarlas por su cuenta, con un grave riesgo personal. Esta situación es relatada a través de la familia de un indio, que subsiste mediante este procedimiento, finalizando, como suele ser frecuente en estos casos, con una explosión, que da lugar a un derrumbe y que hace que uno de los hijos diga *¡Ayma!,* la única palabra que se pronuncia en la película, para que acudan a socorrer a su padre.

Pero *¡Ayma!* es también una prueba, un ensayo, para que el grupo se lance a realizar el primer largometraje, *Ukamahu (Así es),* rodado en 1966, con un costo de treinta mil dólares, hablado en aimará y castellano; el resultado es una de las obras más importantes realizadas en América hispana y un gran éxito de público. Pero en 1967, en la etapa de represiones contra los sindicatos mineros, el general Barrientos, para evitar problemas, decide cerrar el Instituto Boliviano de Cinematografía, dado, además, que el grupo que lo dirigía nunca había pertenecido a su partido y era contrario a estas luchas contra los sindicatos, finalizando así la explotación de *Ukamahu,* que es una producción del Instituto.

La acción de *Ukamahu* se plantea entre los indios y los mestizos, los dos grupos más extensos y subdesarrollados del país, centrándose en la relación que existe entre ambos. El indio, formando comunidades que viven en el campo y trabajan la tierra, analfabeto y regido por los restos de una cultura milenaria, es explotado por los blancos a través de los mestizos, especie de intermediarios mucho más cercanos a aquéllos; aunque en la película no se pasa de esta primera relación, no llegándose a tratar directamente la función de los blancos, controladores del poder, se da por supuesta y está continuamente presente. La anécdota a través de la cual se plantean estas relaciones es de gran sencillez: un día, en su cotidiano trato comercial, en su cotidiana explotación, un mestizo viola y mata a la mujer de un indio; el resto será la paciente espera del indio hasta poder llevar a cabo su venganza. A través de esta espera, constituida por una minuciosa serie de escenas, se analiza el comportamiento de la comunidad aimará, sobre la cual se centra la acción, y se dan las relaciones entre los distintos grupos etnológicos que pueblan el país. Esta relación, mantenida a todos los niveles, desde el hecho de que los indios hablen siempre en aimará y los mestizos en castellano hasta que el indio en ningún momento piense recurrir a otro sistema para obtener justicia que no sea el ritual de la venganza, está narrada por Sanjinés con extraordinaria habilidad por medio de un lenguaje primitivo, completamente original, lleno de calidades poéticas, nacido del enfrentamiento directo con el tema tratado.

Pero, a pesar del éxito alcanzado por la película, debido a la desaparición del Instituto Boliviano de Cinematografía y a la turbia situación política que atraviesa el país, el grupo de Sanjinés tiene que volver a comenzar desde cero para poder hacer su próxima realización y esperar hasta 1969. Este año, también sobre un argumento de Oscar Soria, financiada por una nueva productora, Ukamahu Limitada, constituida por dinero propio y de algunos amigos, pueden rodar *Yawar Mallku (Sangre de cóndor)*. Pero esta película es prohibida debido a su carga revolucionaria, y sólo se puede estrenar después de una intensa campaña de prensa y de algunas manifestaciones populares a su favor.

Sanjinés en *Yawar Mallku* parte de un planteamiento muy similar al empleado en su primer largometraje; pero ahora pretende ir mucho más lejos. Trata de desarrollar las relaciones entre los indios quechua, en cuya lengua está hablada la película, el otro grupo indio que puebla el país, y los blancos, pero considerando a los dominadores no como un grupo homogéneo y con una autonomía propia, sino directamente subordinados y dominados por Estados Unidos. Pero la amplitud y complejidad del tema, aunque nuevamente vuelve a ser tratado desde el punto de vista del indio, desborda en alguna medida el primitivismo estilístico con que ha sido planteada la obra y en algunos momentos llega a convertirla en una mala caricatura de la realidad. La historia sobre la cual se plantea esta relación está basada en la lucha de una comunidad india, centrada en la figura de su jefe, contra una de las múltiples clínicas norteamericanas donde se esterilizan a las mujeres indias que van a dar a luz; pero mientras la parte de los indios sigue teniendo los mismos valores que tenía *Ukamahu*, la parte de los blancos, los norteamericanos, contrariamente a lo que en la primera sucedía con los mestizos, es esquemática en exceso; tiene una falta de verdad que, en contraposición con la de los indios, hace que los personajes norteamericanos sean una especie de marionetas sin consistencia humana, movidas a su antojo por el director y el guionista, que llegan a desvirtuar la autenticidad de la relación. Esto, unido a un final que muy poco tiene que ver con el resto de la obra, de un panfletarismo excesivamente fácil y poco logrado, clamando en pro de la revolución nacional, hace que *Yawar Mallku*, siendo una obra de gran interés, no llegue a la altura conseguida por el mismo equipo en *Ukamahu*.

El general Ovando, que estaba al mando del ejército durante el mandato del general Barrientos, destituido por un golpe militar, a pesar de ser el principal oponente de la lucha guerrillera, da un cambio a la política nacional y comienza a nacionalizar la industria y a

entablar relaciones comerciales con la Unión Soviética. Le sucede el gobierno Torres, otro militar impuesto por otro golpe de fuerza, que no sólo continúa su labor, sino que amplía el campo de las reformas iniciadas por Ovando; pero en 1971 es derrocado por Hugo Wancer, que pone punto final a los cambios y vuelve el país a una situación similar a la existente durante el gobierno de Barrientos.

Aprovechando el éxito obtenido por *Yawar Mallku* tanto en el país como en sus exhibiciones en los festivales cinematográficos internacionales y las ocasiones favorables que representan los gobiernos de Ovando y Torres, Sanjinés comienza otro largometraje, *El coraje del pueblo* (1971); pero pocos días después de finalizar el rodaje ocurre la subida al poder de Hugo Wancer, y el equipo de Sanjinés, con los rollos de negativo, sale del país; meses después, en Italia, financiada por la Radiotelevisión Italiana, se termina el montaje de la película.

En *El coraje del pueblo* se relatan las ocho violentas represiones realizadas entre 1942 y 1967 contra los mineros, que pedían aumento de salario y justicia social; pero mientras las siete primeras se cuentan de forma documental y muy por encima, la octava, la más importante, es reconstruida de una forma minuciosísima; pero, desgraciadamente, en esta reconstrucción, realizada con la participación directa del pueblo indio, por querer ser demasiado fiel a la realidad, no sólo se pierde el estilo poético de las obras anteriores de Sanjinés, sino que no se logra la fuerza épica necesaria en un relato de esta clase, razones por las cuales el resultado final de esta obra es muy inferior al de las anteriores.

En estas circunstancias, el equipo de Sanjinés no podrá volver a trabajar en el país, y el cine boliviano, después de una corta pero fructífera carrera, nuevamente quedará en vía muerta.

Chile

Chile es un país cuya historia cinematográfica está constituida por unos 160 largometrajes y unos 1.500 cortos, aunque estos últimos, en su mayoría, de tipo publicitario.

Con una base industrial y económica un tanto artificial, que se hunde con el advenimiento del sonoro, la época del mudo es quizá la de mayor esplendor, al menos en lo que a cantidad de producción se refiere. Entre 1916 y 1931 se realizaron 80 largometrajes —casi la mitad entre 1925 y 1927—, es decir, igual cantidad que entre 1931 y 1969. Esta es una etapa muy poco conocida, dada la imposibilidad de encontrar vestigios de aquellas obras, por lo cual se tiende a mitificarla, basándose principalmente en las elevadas cifras de producción,



Yawar Mallku, de JORGE SANJINÉS.



Okamao, de JORGE SANJINÉS.



El chacal de Nahueltoro, de MIGUEL LITTIN.



Tres tristes tigres, de RAÚL RUIZ.

aunque la realidad es que tan sólo se hizo un cine de tono comercial con muy escaso interés.

Entre las empresas productoras de la época hay que citar Gambastiani Films, Chile Films Co., Hans Frey Films y De la Sotta Films. Pero no cabe destacar obras o autores que tuvieran o puedan tener algún interés; únicamente podrían reseñarse las realizaciones menos hundidas en la comercialidad y la ramplonería. Pedro Sienna dirige *Los payasos se van* (1921), *Un grito en el mar* (1924) y *El húsar de la muerte* (1926); estas dos últimas constituyen el material más importante que se conserva de estos años; otras películas son *Juro no volver a amar* (1925), *Luz y sombra* (1926) y *La calle del ensueño* (1929), de Jorge Délano (Coko) y *Golondrina* (1925) y *Juventud, amor y pecado* (1926), de Nicanor de la Sotta.

El período sonoro es aún más pobre en realizaciones y resultados. Comienza con gran dificultad en 1934 y sólo recibe cierto impulso con el advenimiento del frente popular en 1938.

Después de la caída del general Ibáñez, la unión de los partidos existentes para gobernar en común se muestra como una fórmula insuficiente y generalmente inclinada hacia el conservadurismo derechista. El golpe militar de 1932, de corte más o menos socialista, tiene escasísima vida y es seguido del retorno del presidente Alessandri, cada vez más marcadamente conservador dentro de su aparente liberalismo. La llegada del frente popular de 1938, respaldado preferentemente por los votos de las zonas rurales y mineras, parece abrir el camino, al menos, a ciertas reformas en la industria minera y en el desatendido campesinado; pero las disensiones, las dificultades económicas, agudizadas por el desastroso terremoto de 1939, y la escasa firmeza en la aplicación de medidas drásticas dan lugar, con la muerte del presidente frentepopulista en 1941, a la toma del poder por los radicales de derecha. El gobierno del presidente Ríos vende aún más el país a Estados Unidos, y la subida al poder de una coalición de radicales y comunistas, con Gonzales Videla como presidente, en 1946 no supone ningún cambio fundamental. Pero a partir de 1947, Videla opta, ante las tensiones de guerra fría que se avecinan, por abandonar a sus aliados comunistas hasta llegar al extremo de situarles fuera de la ley.

La creación por parte del gobierno frentepopulista de unos estudios estatales, Chile Films, dotados con un excelente equipo, al no contar con una legislación cinematográfica adecuada, al tener el país fuertes dificultades económicas y al no existir una mínima continuidad que respalde el intento, se queda en un simple proyecto de lo que pudo ser una industria cinematográfica chilena.

Otros estudios, como los VDE, menos desorganizados y con menos pretensiones, obtienen algunos éxitos comerciales y consiguen sobrevivir algún tiempo, pero también acaban hundiéndose. Pero la auténtica realidad de esta época, que prácticamente se extiende hasta el final de los años sesenta, es un cine comercial de ínfimo gusto, constituido por melodramas y comedias, en muchas ocasiones coproducidas con Argentina, dentro del típico estilo que ha caracterizado a los países de América hispana. A partir de los años treinta la producción se hace esporádica y está realizada por directores como Eugenio de Liguerio, Jorge Délano (Coko), Miguel Frank y José Bohr. En la década de los sesenta son sustituidos por Tito Davison el mismo Bohr y Naum Kramanenco; pero, a pesar de algunos cambios de nombres, el cine sigue siendo el mismo.

Con esa especie de falsa tranquilidad parlamentaria, que caracteriza la vida política chilena, en 1952 vuelve el general Ibáñez. Se acentúan las desigualdades y tensiones sociales, mientras sus falsas promesas de nacionalización y reforma nunca llegan a cumplirse. Le sustituye Alessandri, que, como representante de la derecha, vence en las elecciones a Allende —izquierda—, a Frei —democracia cristiana— y a Bossay —radical—, como representante del centro.

La democracia cristiana llega al poder en 1964 de la mano de Frei. Entre la incertidumbre izquierdista de Allende y un derechismo sobrepasado, los pocos chilenos que votan prefieren un camino intermedio. Frei realiza un confuso reformismo —chilenización del cobre, reformas rurales y políticas, etcétera— que no impide, no obstante, cambios de cierto interés en la vida chilena; aun así las desigualdades básicas continúan, y la más europea y menos violenta apariencia del porvenir chileno en estos años no puede superar una serie de realidades opresoras comunes a toda Hispanoamérica.

Hacia 1958 comienzan los primeros movimientos de cine-clubs y se crea el cine-club universitario. Poco después se funda en la Universidad Católica el Instituto Fílmico, que se convierte en el lugar de agrupación de la gente preocupada por el fenómeno cinematográfico. En 1960 la Universidad de Chile crea, dentro del Departamento Audiovisual, dos secciones, dedicadas, respectivamente, a Cine Experimental, que comienza a dirigir Sergio Bravo, y en 1967 pasa a manos de Pedro Chaskel, y a Cinemateca Universitaria. Por último, en 1962, se funda el cine-club de Viña del Mar, que, con el empuje y bajo la dirección de Aldo Francia, se ha convertido en un interesante foco de acción cinematográfica no sólo chilena, sino hispanoamericana, como prueban los encuentros de cineastas de América hispana, que se celebran desde 1967.

A través de estos hechos se inicia una cierta inquietud para la creación de un verdadero cine nacional. En 1966 la producción sube a cuatro largometrajes; en 1967, a cinco. También en 1967 el gobierno dicta ciertas normas de ayuda al cine y se crea el Consejo de Fomento de la Industria Cinematográfica, cuyos cargos van a parar, en su mayoría, a personal estatal. En 1968 los largometrajes producidos ascienden a diez.

Según Hans Ehrmann, conocido crítico chileno, la mayor concentración de las medidas de ayuda tuvo las siguientes consecuencias:

> ... las películas chilenas estaban exentas de impuestos, pero ese mecanismo favorecía al exhibidor más que a los realizadores o productores. Un 50 por 100 de las recaudaciones correspondían al dueño de la sala; un 30 por 100, al distribuidor, y sólo el resto servía para amortizar el costo del film. Ahora estas películas quedan sometidas al mismo régimen impositivo que las extranjeras —un alto 35 por 100—. O sea, sólo un 65 por 100 del valor bruto pagado en taquilla queda sujeto a los porcentajes del exhibidor y el distribuidor, mientras que el impuesto es devuelto por el estado al productor. De tal manera se obtiene en la actualidad más del 50 por 100 de las recaudaciones brutas. Paralelamente se fundó Continental Films, con un 50 por 100 de capital fiscal, destinado a distribuir películas chilenas, cobrando tan sólo un 20 por 100 —en lugar del 30 por 100 que predominaba antes—. Esta firma también cuenta con una sala.

Progresivamente se van concediendo o proyectando conceder algunas otras ayudas, como gravamen de entradas en películas nacionales, facilidad para importar material, etcétera; algunas tienen interés, pero otras suponen un peligroso control direccionista.

Durante este período unos nuevos realizadores que, principalmente, respecto a la producción anterior, ofrecen un relativo interés; son Germán Becker, Alvaro Covacevich, Patricio Kaulen y Helvio Soto. Las películas más destacadas son: *Volver,* de Becker; *Morir un poco* (1967), de Covacevich, y del grupo que había comenzado a trabajar en la década de los cincuenta, *Deja que los perros ladren* (1961), de Kramanenco, y *Tierra quemada,* de Alejo Alvarez.

Pero sólo Kaulen y Soto consiguen sobresalir del bajo tono general. Patricio Kaulen, presidente de Chile Films, después de veinte años sin dirigir un largometraje, hace *Largo viaje* en 1967, que gana un premio en el festival de Karlovy Vary. Es una fábula infantil, que se desliza hacia la leve crítica social, dentro de unos esquemas tradicionales; enfrentamiento con la realidad documental, dicotomía esquemática pobres-ricos, etcétera, con un estilo sobrepasado y no ajeno a las técnicas neorrealistas. Helvio Soto realiza uno de los *sketchs* de *ABC*

del amor (1967), cuyas otras dos historias son del argentino Rodolfo Kuhn y del brasileño Eduardo Coutinho; este primer trabajo de Soto, debido a su inexperiencia y a las imprecisiones del tratamiento, resulta débil y desdibujado.

En el campo del cortometraje la situación es muy similar. Obras como *Por la tierra ajena* (1964), de Miguel Littin, o *La isla de Chiloé* (1966), de Gilberto Acevedo, no sobrepasan un cierto sentido documental, en el cual los pordioseros y vagos de Santiago en el primero y las peculiaridades externas de la vida en una apartada isla en el segundo no van más allá de una esquemática contraposición o un frío y distante sentido antropológico, falto de toda capacidad de análisis. Tampoco los cortos que se premian en el V Festival de Viña del Mar suponen algún avance: *Erase una vez,* de Pedro Chaskel y Héctor Ríos, es quizá el más interesante; pero ni la pretenciosidad «progresista» de *Electroshow,* de Patricio Guzmán, ni el documental *Andacollo,* de Aldo Francia, consiguen abrir una posibilidad nueva. Esto sin olvidar que en Chile el cortometraje está condenado de antemano a carecer de espectadores.

Aunque algunos de los largometrajes citados consiguen un aceptable nivel de público, teniendo en cuenta sus peculiares características, no cabe esperar un desarrollo inmediato demasiado fructífero respecto a una cinematografía nacional, dotada de capacidad incisiva y expresión propia; pero esto queda desmentido con la aparición de una serie de largometrajes, realizados durante 1968, que significan un notable progreso y evolución respecto a estos primeros intentos.

En 1968, Helvio Soto realiza *Erase un niño, un guerrillero y un caballo,* formado por tres cortometrajes, unidos a través de una serie de encuestas, en las cuales se entrevistan políticos del gobierno y de la oposición, deportistas, sacerdotes y periodistas, con un resultado vivo e incisivo al haber conseguido crear, a través de la mezcla de la técnica del cine directo con las historias de ficción, un cuerpo expresivo realmente homogéneo. Más interesante es *Caliche sangriento* (1969), especie de *western* hispanoamericano, que cuenta la historia de una patrulla del ejército chileno perdida en el desierto durante la guerra del Chaco, rodado en color.

Aldo Francia, el citado director del cine-club de Viña del Mar, después de algunos cortometrajes, realiza *Valparaíso, mi amor* (1968), su primer largometraje, dentro de ese tono directamente heredado del neorrealismo italiano que tienen estas primeras obras chilenas; ésta quizá porque, al realizar el estudio de las continuas desventuras de una cualquiera de las familias humildes de los barrios periféricos, adopta una estructura similar a la empleada por Luchino Visconti

en *Rocco e suoi fratelli*; es la más tradicional, pero no por ello deja de tener una indudable fuerza.

También en ese mismo año debuta en el largo el cortometrajista Miguel Littin con *El chacal de Nahueltoro*. Narra la crónica de José del Carmen Valenzuela Torres, asesino degenerado, que había dado muerte salvajemente a una docena de personas a través de noticias extraídas de la prensa, empleando los viejos esquemas sociales del neorrealismo; pero la habilidad de Littin consigue superar este planteamiento y lograr una película viva sobre ciertos estratos de la realidad nacional que hasta entonces habían estado vedados al cine.

Pero la más interesante de las primeras obras realizadas en 1968 es *Tres tristes tigres*, de Raúl Ruiz, que obtiene el primer premio en el Festival de Locarno de 1970. También dentro de un tono neorrealista, que aparece principalmente fijado en la anécdota base, por la frescura y novedad de la realización, llega a unos resultados finales que no pueden estar más lejos del punto de partida. El principal interés de la película nace de la precisa utilización de dos elementos bastante insólitos dentro del campo cinematográfico: un diálogo torrencial, que aprovecha al máximo las múltiples posibilidades que le brinda el rico acento chileno, y el rodaje de largos planos con varios personajes en habitaciones pequeñas, que lleva al realizador a jugar con un complicado movimiento de entradas y salidas de actores en cuadro. Sin ninguna relación con la novela homónima de Guillermo Cabrera Infante, se parecen en lo que ambas tienen de juego con el idioma y de captación de una serie de ambientes de bares y cabarets; aunque mientras una es muy chilena, la otra es muy cubana, hecho que, a fin de cuentas, las hace muy diferentes al mismo tiempo que semejantes.

Pero, desgraciadamente, este pequeño movimiento no tiene continuación directa, y en 1969 sólo se realiza una película con un interés mínimo, *Los testigos*, de Charles Elsesser; también apoyada en elementos neorrealistas que, en esta ocasión, por falta de habilidad del realizador, ahogan por completo su trabajo.

El triunfo en las elecciones de 1970 de la Unión Popular, que coloca a Salvador Allende en la presidencia de la República, supone la oportunidad para que el movimiento nacido en 1968 pueda desarrollarse con facilidad. Pronto se toman medidas a este respecto: la Chile Films continúa representando la posición oficial en materia cinematográfica y se elige a Miguel Littin como presidente.

De una serie de declaraciones de Littin reproducimos dos párrafos que definen claramente los proyectos del gobierno de Allende en materia cinematográfica:

La Chile Films debiera ser la base para el surgimiento del Instituto del Arte e Industria Cinematográfica Chilena, con elaboración de películas propias, mediante las cuales el cine se transforme en vanguardia de una cultura nacional. Debe ir desbrozando el camino, creando conciencia, clarificando día a día, señalándole al pueblo las grandes problemáticas y darle elementos de información, que le son necesarios para enfrentar el presente y proyectar su futuro. Chile Films debe convertirse en un centro de reflexión, análisis y búsqueda de la realidad y cultura nacionales.

Pensamos que es tarea del cine convertirse en una herramienta fundamental en la creación de una cultura auténticamente nacional y descolonizante. Sus fundamentos se hallan hoy en la cultura popular chilena y en la revisión de nuestro pasado histórico.

Pero, en parte por la amplitud de los trabajos de organización y también por la serie de dificultades que Allende ha encontrado para poner en práctica sus reformas, en la actualidad no se han cumplido los propósitos declarados por Miguel Littin en su corto período al frente de Chile Films.

En 1970, con motivo de las elecciones presidenciales, comienza a desarrollarse un incipiente movimiento cortometrajista, centrado principalmente en películas de propaganda política y documentales. Entre estos últimos destacan: *Ahora te vamos a llamar hermano,* de Raúl Ruiz, sobre el submundo de los mapuches; *No es hora de llorar,* de Pedro Chaskel y el brasileño Luis Alberto Sanz, sobre los excesos del régimen militar en Brasilia, y *Compañero presidente,* de Miguel Littin, reportaje sobre una entrevista entre Allende y Regis Debray.

Dentro del terreno del largometraje, ni *Voto más fusil* (1971), de Helvio Soto, extraño documento reconstruido sobre la situación que llevó a Allende al poder, ni *¿Qué hacer?* (1971), película realizada por un equipo norteamericano y chileno, compuesto por Saúl Landau, James Becker, Raúl Ruiz, Nina Serrano y Bill Yahraus, donde se trata de reflejar, en una mezcla de reportaje y ficción, las reacciones de seis personajes norteamericanos y chilenos ante las elecciones de septiembre de 1970, superan las principales obras realizadas en la etapa anterior. Sólo queda esperar que las películas de Aldo Francia, Miguel Littin y Raúl Ruiz, actualmente en rodaje, alcancen el grado deseado.

Colombia

El cine siempre ha surgido en Colombia como algo esporádico, sin ningún tipo de protección o incentivo. Una producción nacional muy escasa tanto en la época del mudo como en la del sonoro, va

abasteciendo un mercado casi completamente cubierto por las empresas norteamericanas. En 1934, aproximadamente, se intenta promulgar una ley de fomento y protección del cine, pero nunca se lleva a la práctica. A los treinta años de esta ley se vuelven a intentar dictar normas de protección a la industria cinematográfica, pero nuevamente el proyecto se archiva. Las aportaciones privadas no han pasado de los intentos de algún hombre o grupo, de las más mediocres coproducciones, casi siempre íntegramente realizadas por empresas mexicanas, y de realizaciones comerciales, normalmente financiadas por los comerciantes que controlan la exhibición y la distribución nacional. La inexistencia de lugares canalizadores de la actividad cinematográfica y la rigidez de la censura hacia la producción nacional completan este panorama, que no deja de ser, en cierta medida, arquetípico respecto a varios países hispanoamericanos.

En el aspecto político, por otra parte, la alternación de conservadores y liberales no es sino una «parlamentaria» implantación de la oligarquía terrateniente. Los leves intentos del liberal López (1934-1938) son cortados por el moderado Santos. En 1942 vuelve López, y en 1946 Ospina Pérez gana las elecciones para los conservadores. La aparente amenaza que representa Jorge Eliecer Gaitán, al frente de la facción más progresista del partido liberal, desaparece en 1948 al ser asesinado ante el temor de que gane las elecciones de 1950, hecho que origina violentos disturbios. El intento de alianza entre Ospina y los dirigentes liberales finaliza en la implantación, por parte del extremismo conservador, de Laureano Gómez. Desde este momento la violencia de la oligarquía es mucho más evidente y comienzan a producirse revueltas armadas con intervalos, pero sin desaparecer en ningún momento. La brutalidad de Gómez es sustituida en 1953 por el golpe militar de Rojas Pinilla. El primer intento contemporizador de Rojas no acaba con la violenta situación, que continúa principalmente en el medio campesino; su pretensión de ser reelegido en 1958 da lugar a una coalición entre liberales y conservadores; estos últimos, representados por Gómez, que vivía exiliado en España. Desde ahora la ordenada alternación de conservadores y liberales no representa sino la continuidad del poder terrateniente e industrial, ligado a Estados Unidos. Lleras Camargo, liberal; Valencia, conservador, y Lleras Restrepo, liberal, son los nombres que suben al poder. Por su parte, las guerrillas se encuentran demasiado localizadas en determinadas zonas rurales y, al no constituirse en agrupaciones móviles y disgregadas, son normalmente eliminadas. La destrucción en 1964 de la zona de «autodefensa armada» de Marquetalia y lo ocurrido en 1965 con las revueltas mineras de Bolivia son claros ejemplos de este hecho.

En este contexto comienzan hacia 1912-13 los primeros rodajes realizados en el país. Después de unos iniciales trabajos documentales aparece lo que se considera como el primer largometraje, *El triunfo de la fe* (1914), realizado por el cámara italiano Floro Maco, sobre un tema documental basado en el progreso de la ciudad de Barranquilla. A partir de los años veinte empiezan a realizarse obras de ficción con cierta regularidad y algún año se llegan a producir hasta tres o cuatro largometrajes. En esta época trabajan los italianos hermanos Di Doménico, los españoles Del Diestro y Calvo y directores como Acevedo, Moreno Garzón, Mejía Robledo, etcétera. Vicente di Doménico dirige *Aura o las violetas* (1923), basada en la novela de José María Vargas Vila, y un melodrama titulado *Como los muertos* (1925). Quizá la película que logra un mayor éxito es *María*, codirigida por Alberto del Diestro y Máximo Calvo, basada en la novela de Jorge Isaac; es un melodrama más o menos rebuscado, que da la tónica de pobreza del cine de aquellos años y marca el camino del cine comercial de baja calidad, que se impondrá más tarde. De cualquier manera, entre 1922 y 1928 sólo se realizan 15 largos, y no cabe destacar ninguna película o autor como referencia para un posible cine nacional con expresividad propia y más enraizado con la realidad circundante.

La llegada del sonoro supone un parón total para la producción. La falta de equipos y el dominio de las industrias norteamericanas y europea mantienen en silencio al cine colombiano hasta 1937. En 1939 se realiza el primer largo sonoro, *Flores del valle*, de Máximo Calvo. Con él se abre una época que difícilmente se puede considerar cerrada, en la cual los melodramas, las comedias ramplonas y faltas de imaginación y la ausencia de la realidad colombiana son las notas más características. Hasta 1957 se producen 12 largometrajes, siendo algunos de los más conocidos *El sereno de Bogotá* (1940), de Gabriel Martínez; *Allá en el trapiche* (1943), también de Martínez, y *Colombia linda*, de Camilo Correa. A partir de 1957 la producción anual aumenta a tres o cuatro largometrajes, hasta llegar a completar un total de 25 en 1968. En su totalidad están adscritos a las características antes apuntadas, realizados por directores extranjeros en régimen de coproducción. De esta forma, como es lógico, difícilmente puede surgir una verdadera cinematografía nacional.

El crítico y realizador Carlos Alvarez hace en 1968 una triple clasificación del cine colombiano de los años sesenta. Por un lado está el más ramplón y viejo cine comercial, coproducciones con México, la mayoría dirigidas por René Cardona jr.; *El detective genial* (1965) es su película de mayor éxito; melodramas de impacto asegurado, como

Angel de la calle (1967), dirigida por el mexicano Zacarías Gómez Urquiza, que significa un notable negocio. Por otro lado, y como línea intermedia con respecto al cine típicamente político que Carlos Alvarez propugna y que constituye el tercer apartado, hay una serie de obras realizadas con un mínimo de dignidad tanto cinematográfica como en relación con la situación nacional e hispanoamericana. La primera que se realiza es *Raíces de piedra* (1963), del español José María Arzuaga, afincado en Colombia, que, debido a la improvisación, al primitivismo narrativo y al no haber encontrado una correspondencia expresiva, queda reducido a un simple intento de abordar un cine nacional. En 1964 se termina *Tres cuentos colombianos*, compuesta por tres *sketchs*, dos de Julio Luzardo y uno de Alberto Mejía, donde la sencillez narrativa se reduce al primitivismo simplista; pero el tratamiento de ciertos temas sociales, enraizados con la realidad del país, el campesinado, los pescadores, etcétera, adolece de un falso sentido poético y una cierta blandura. De 1965 es *Cada voz lleva su angustia*, del mediocre realizador mexicano Julio Bracho, basada en la novela de Jaime Ibáñez, que posee una interesante fuerza expresiva, pero se diluye en una historia más o menos bien intencionada, sobre un hecho de éxodo rural, que demuestra un notable desconocimiento de la realidad abordada y de las necesidades que comporta.

Las únicas obras que a Alvarez le parecen interesantes, en 1968, como referencia para un posible cine colombiano, son: *Pasado el meridiano* (1968), de José María Arzuaga, y el documental *Camilo Torres* (1968), de Diego León Giraldo. La obra de Arzuaga, aunque sigue presa en las redes de un primitivismo narrativo, nacido en varias ocasiones de la incapacidad y no de la adecuación a un estilo, afronta de manera muy peculiar la miseria y la violencia de una sociedad cerrada y opresiva; a través del ascensorista de una agencia de publicidad nos enfrentamos, de forma entrecortada y con un curioso sentido de la comedia, cercano en ciertos aspectos al humor negro, a diversos estratos y zonas de una sociedad ciudadana ajena a la realidad del país y articulada como fuerza de violencia para quien no entre por sus cauces; la superarquetipificación y el absurdo de ciertas escenas se conjugan en *Pasado el meridiano* para dar lugar a un producto cultural característico del subdesarrollo, que sabe dar testimonio de su situación; la obra se prohibió y prácticamente se ha tenido que archivar. *Camilo Torres*, de Giraldo, tiene el interés de encuadrarse dentro de ese cine que aborda, sin mediatización y con una clara conciencia política, una temática actual y directamente enraizada con la situación de violencia en que se encuentra Hispanoamérica; analizar la figura del cura-guerrillero es un problema com-

plejo, y por ello el documental se resiente de cierto esquematismo y fallos narrativos; pero aun así se presenta como el primer intento de un cine en contacto con la verdadera actualidad en un panorama de lucha cultural.

De esta época también son una serie de autores que, habiendo estudiado cinematografía fuera del país, se presentan como la esperanza de conjugar una temática vital y necesaria dentro de una narrativa personal y moderna; pero no es así, y Guillermo Angulo, Francisco Norden, Jorge Pinto y Alvaro González no han superado la fase de documentalistas más o menos vulgares, más o menos turísticos y más o menos publicitarios. Angulo realiza para la Esso una serie de documentales que, en el mejor de los casos, no pasan de una labor impersonal y rutinaria; Norden hace dos documentales de propaganda turística sobre la ciudad de Cartagena; igual puede decirse de Pinto y González; entre esta mediocridad destaca *El páramo de Cumanday*, que hacen para la Esso el cámara norteamericano Ray Witlin y Gabriela Samper.

A fines de 1968 y durante 1969 se logra una mayor actividad. Al primer festival de Mérida (Venezuela) concurren tres obras en una línea documental y de indagación sobre la realidad del país. *Los chircales*, de Marta Rodríguez, encierra el trabajo de casi tres años sobre la vida de una familia de fabricantes de ladrillos en el Sur de Bogotá; pero el excelente material recogido no ha sido suficientemente trabajado, y la película, de excesiva duración, se resiente de imprecisiones e innecesarias reiteraciones. Algo similar, en cuanto a falta de medida en el montaje e inexistencia de una adecuada narrativa, le ocurre al documental de Alberto Mejía: *Bolívar, ¿dónde estás, que no te veo?*, aprovechando el 150 aniversario de la liberación; Mejía, con una técnica fragmentada, casi de *collage*, incide sobre la realidad de las escleróticas instituciones que siguen rigiendo la nación; el espíritu de Bolívar está encerrado. La tercera obra es *Asalto*, del citado Carlos Alvarez, que, con fotos fijas, letreros y efectos sonoros, muestra la invasión de la Universidad, realizada en 1967 por el ejército, y en un agregado posterior, la repetición de este hecho, efectuado en mayo de 1969; es una clara muestra de cómo un método, *a priori* no desdeñable, puede dar lugar a un tipo de películas excesivamente esquemáticas y faltas de peculiaridad narrativa; la ausencia de un sentido adecuado del montaje y el deseo de ser demasiado evidente producen una cierta dicotomía entre un comentario preelaborado y la imagen. Este tipo de documento de actualidad, dotado de utilidad política, es una interesante forma, muy extendida por América hispana, de dar una acción revolucionaria directa al fenómeno cinematográfico; pero re-

quiere una gran precisión y una narrativa propia —un claro ejemplo es el cubano Santiago Alvarez—; el empleo indiscriminado y, lo que es más peligroso, único de este tipo de cine puede con el tiempo lastrar la necesaria complejidad de una cinematografía nacional.

Es interesante la aparición en 1969 del documental de autor voluntariamente anónimo *Carvalho,* obra abierta, planteada como elemento de lucha que aborda el tema de la guerrilla a través del guerrillero Rómulo Carvalho, muerto por elementos gubernamentales. Con este documental, *Asalto* y *Camilo Torres,* se confecciona un primer programa que recorre el país a través de circuitos marginales —universidad, sindicatos, barrios obreros e incluso campesinado— creados anteriormente o que se van creando por la existencia del propio programa.

Por su parte, Jorge Pinto realiza una obra más personal con el documental *Calle Real,* que evoca ciertos aspectos del viejo Bogotá, así como Ernesto Arocha con *Los placeres públicos.* Pero lo más interesante realizado durante 1969, por el significado que tiene, aparte del posible valor de la obra, que aún no se ha podido concluir, es *El cruce,* de José María Arzuaga, donde ha conseguido agrupar como colaboradores, formando un equipo de gran eficacia, a gente como Giraldo, Alvarez, Mejía, Samper, Arocha, Pinto y Gustavo Barrera, realizada en 16 milímetros, al igual que *Pasado el meridiano,* con costes muy bajos y con la colaboración gratuita del equipo está pendiente del proceso de sonorización.

Durante 1970 se incrementa la producción de documentales con un claro planteamiento político. *28 de Febrero de 1970,* de Alberto Mejía, sobre una manifestación estudiantil; *Un día yo pregunté,* de Julia de Alvarez, sobre la alienación religiosa; *Colombia 70,* de Carlos Alvarez, sobre la vida de una mendiga de Bogotá. También se realizan, dentro de unos planteamientos más personales, *El hombre de la sal,* de Gabriela Samper, sobre un peculiar trabajo de una salina; *Los encostalados,* de Gabriela Samper, Hernando Sabogal y René Capucha, sobre una extraña secta producto de la época de la violencia del país; *Entrevista sobre Planas,* de Gustavo Pérez, Marta Rodríguez y Jorge Silva, compuesta por una serie de entrevistas con indígenas de la zona de Planas atacada por el ejército, realizadas, de forma un tanto absurda, en el impecable ambiente de una sala de grabación.

La realización de documentales con un marcado carácter político continúa durante 1971, siendo las obras más representativas: *La proclama,* de Angel García y Carlos Sánchez, sobre las elecciones de 1970; *Anatomía de un asesinato,* de Hernando González, Norman Smith y Séjarano, y *¿Qué es la democracia?,* de Carlos Alvarez. Esta última,

mediometraje de cuarenta minutos de duración, es el intento más importante realizado en el terreno del cine político; tomando como punto de partida las elecciones prsidenciales de 1970, Carlos Alvarez realiza un cuadro de la situación nacional, desde los campesinos de Santander, que se mueren de hambre, hasta los pescadores de Buenaventura, que sólo pueden comer pescado, pasando por el moderno aspecto de la capital. También se realiza *Y se llamaría Colombia*, de Francisco Norden, documental de largometraje producido por el gobierno, donde se muestra una visión triunfalista, completamente opuesta a la mostrada por Alvarez en su película.

Queda así mínimamente reflejado el panorama de un cine que, antes de plantearse problemas de evolución, lucha por la existencia al carecer de tradición o antecedente; un cine que, en sus posibilidades, debe optar por una mayor variedad de enfoques y una narrativa más precisa, pero sin abandonar la línea combativa ya apuntada.

AUGUSTO MARTINEZ TORRES
y *MANUEL PEREZ ESTREMERA*

Larra, 1
MADRID

PERSONAJES, SITUACIONES Y OBJETOS IMAGINARIOS EN 1945

LETICIA

Parece que cuando Leticia Valle va a cumplir sus doce años siente la necesidad de escribir. Su relato—una novela de Rosa Chacel: *Memorias de Leticia Valle*—cuenta esos doce primeros años, como también los contó una vez la condesa de Merlin. Rosa Chacel escribe desde dentro, sin remilgos, sin indelicadezas, insinuando lo que no quiere explicar y expresando rotundamente lo que padece. Creo que este verbo —*padecer*— le viene magistralmente a la historia de Leticia. Se trata de una niña que padece porque tiene una manera única de comunicarse con los otros: una manera que hace más entrañable esa comunicación, pero que a su vez es tan diferente, tan inaudita, que retroceden aquellos que la palpan, negándose a admitir su realidad. Desde muy niña se lo está diciendo siempre a su padre: «lo que a mí me pasa es inaudito». Y el padre no le hace ningún caso. A los niños les duele enormemente que las personas mayores no los tomen en serio, porque la niñez es esa época de la vida humana en que se quiere vivir en dos tiempos: ese que es propio de la niñez y también el otro, el tiempo misterioso de las personas mayores. ¿Será que los niños son niños y a la vez personas maduras? Leticia no se hace esa pregunta. Recuerda, quizá todos los días, todas las noches antes de acostarse, a su madre muerta. Es un solo recuerdo, un recuerdo único, pero ese recuerdo basta para trastornarlo todo, para constituirse en telón de fondo de todas las escenas de su vida. Ella no saca la conclusión, pero vive intensamente esa experiencia: siente que el tacto es más revelador que la vista. Porque lo importante es eso —sentir—, y con la vista no se siente, mientras que con el tacto sí. Llegará un momento en que ella también será capaz de sentir sin que su piel haga contacto con otra piel.

En la historia de sus extrañezas figuran varias muy importantes. Primero: ¿por qué las personas mayores hablan misteriosamente a los niños en vez de explicarles las cosas con claridad? El padre de Leticia se ha ido al Africa a dejarse matar por los moros. Ha regresado. A ella eso le parece muy raro, pero encuentra más raro aún que no le

den una explicación. La vida humana es algo muy grave, muy serio para Leticia. Si su padre la arriesgó sería por un motivo muy importante. ¿Por qué no le hablan de ese motivo? Leticia ni lo sabe, ni se lo dice, pero es como si flotara en la atmósfera de la casa de Valladolid que el padre se marchó un buen día porque entre su mujer y él se alzaba la imagen de una de esas murallas que levantan círculos en las ciudades castellanas. Estaban juntos, probablemente se llevaban bien, no se cambiaban palabras desagradables; sin embargo, algo, algo importantísimo había muerto entre ellos. ¿Sería ésa la razón? ¿O sería, por el contrario, precisamente la muerte de su mujer lo que hizo que el padre de Leticia partiera hacia el Africa? Es difícil, terriblemente difícil ser viudo. Chacel no nos habla una palabra de esto. Es el relato que corre por debajo del relato, esa otra narración escondida que el lector —quizá también la autora— ha de ir adivinando. Lo interesante es que la protagonista no adopta una actitud detectivesca. Son sus ojos, sus ojos desmesuradamente abiertos, los que interrogan al padre mientras éste charla de mil temas distintos, acaricia a su perra *setter*, se deja amputar la mano —Rosa Chacel pasa como por sobre ascuas cuando habla de la amputación— y consigue lo que verdaderamente quiere: enterrar sus recuerdos. Sin embargo, habla de sus campañas del proceso de la guerra, de mil detalles. ¿Cuáles son esos recuerdos? El asunto queda en el misterio.

A la niña la envían al colegio. No soporta a las compañeras. Forma parte de esa raza infinitamente desdichada de criaturas destinadas a no encajar en el extraño rompecabezas de un aula. Conoce el asco de la «basura que hay en este mundo». Es un asco rotundo, muy español, nada parecido a la náusea perfumada, viscosa, que se inmiscuye a cada paso en el mundo de Sartre. Pero eso no es lo más grave: lo verdaderamente atroz es que se da cuenta de que ante ella también se puede sentir ese asco o algo muy parecido, y entonces una súbita rebelión la invade, porque ella no es así, no es de ninguna manera como las demás. Lo que la diferencia, lo que ni su padre ni su abuela pueden entender es que ella es niña y mujer y ha descubierto ese curso simultáneo de sus edades en los ratos de oración. No lo sabe, pero hace lo que un doctor místico llamaría «oración de simplicidad». Dice el *Pater* porque se dirige al Creador, al Padre, al que nadie ha visto jamás porque está lejos. Pero cuando se trata de Cristo entonces todo es distinto: entra en la urna, no pronuncia una palabra, lo que ocurre es sencillamente inexpresable. Y de esos estados sale con un secreto que le pesa: es como si adivinara lo que ocurre en el fondo de los otros, aunque no supiera concretamente los datos de sus biografías; es también como si los demás se le clavaran para siempre —se

entiende: los demás que cuentan para ella— y estuviera destinada hasta el fin de sus días a vivir cerca de sus cuerpos o de sus imágenes, pero en convivencia diaria, profunda, de salvación interdependiente. Por muchos años que Leticia viva, por muchas alegrías o muchos dolores que le toquen en suerte, aquella maestra de cara noble, antigua viajera, con fama de machuna; aquellos bordados limpios y relucientes, aquella casa de don Daniel con su parra y su galería de cristales y el túnel al que la imaginación de la niña añade una luz verde, nada de eso se olvidará.

¿Era necesario que se produjera esa tácita, silenciosa ruptura con el padre? ¿Habría sido todo lo mismo si él se decide a afrontar valientemente sus recuerdos en vez de empeñarse en cubrir con palabras las otras palabras que ni en su soledad pronuncia? El cambio de residencia, el irse de Valladolid a Simancas, ¿no es una deserción de la voluntad de vivir, que la hija secretamente no le perdona? Porque resulta que cuando se mudan a la ciudad pequeña, hay todo un cambio en la niña. Antes, en Valladolid, estaba acompañada por el olor, la luz y la visión de la Historia. Leticia nació para hacer filosofía intrínsecamente femenina: por algo al final descubrirá que necesita vivir *desde sí misma,* sin abandonarse por eso al costado viril de la conceptualización. La Historia no es para ella lo que se escribe en los libros; son esas imágenes, por cierto muy clásicas, que no le brotan de un confuso abigarramiento, pero que también son estremecedoras: la mujer vestida de blanco con la mariposa negra posada en el pecho, los colibríes, el rey de la V Cerveza y los gladiadores que se matan al mismo tiempo con belleza limpia y aterrorizante.

En Simancas se le pierde todo eso. Deja de ser el centro de la casa porque las personas mayores han decidido hundirse en sí mismas. Ella abandona los libros. Abandona de paso *su* manera de perder el tiempo. En Valladolid sabía perderlo, había aprendido a perderlo: ponía los cinco sentidos en lo que no estaba haciendo y se vigilaba hasta en sus menores detalles. Pero es difícil que una mujer española conserve mucho tiempo ese exceso de vigilancia sobre sí misma; Leticia no es francesa. Tampoco asocia el ruido que hacen los conejos al comerse las coles con aquel otro sonido, tan grato, tan presente a lo largo de la novela como un tema musical adyacente en una sinfonía sin muchas variaciones. Aprende que el espanto se cura con tres remedios: una vela encendida, un rezo breve y un cuento. Nada tan sedante, reposado, tranquilizador y dulcemente oleaginoso para la piel como una plegaria con los ojos fijos en una vela encendida —la llama se estira como si quisiera tocar un objeto invisible— y una his-

toria bien hecha. Por eso los niños piden fogatas, imágenes y cuentos y más cuentos.

Rosa Chacel está convencida de que hay gestos involuntarios que complican extraordinariamente nuestras vidas. Cierto que nuestros actos van haciéndola y complicándola también, pero los gestos son muy importantes y no acabamos de reparar en ellos. ¿Cómo don Daniel puede saber lo que despertará en Leticia poniéndole la mano en la cabeza y dándole a sus bucles un tirón distraído? Este don Daniel es uno de los mejores personajes de la novela. Es archivero de Simancas; tiene dos habitaciones exclusivas para él en la casa; ha leído y lee muchos libros; se pasea por la tarde con el médico. Pero no es un personaje de Azorín. Un personaje de Azorín viviría en otra consonancia con su madurez, quién sabe si mejor acoplado a la víspera de sus días últimos. A don Daniel le salta oscuramente la juventud, y eso es lo que fascina a Leticia; su padre ha aceptado la vejez, pero ha muerto en vida. Leticia no acepta que nadie se muera en vida; ése sería para ella el peor de los pecados. Don Daniel la sienta cerca de él; empieza a darle lecciones; la mira como si la comprendiera, como si estuviera en el secreto. Una de las conjunciones más misteriosas que se han registrado jamás en la literatura española empieza a ser sorprendida por Leticia: su padre fue a matar moros; don Daniel parece un moro, y a ella la invitarán a que recite un poema de Zorrilla en que un rey moro sube al cielo a lomos de un alazán. ¿Es un azar? ¿Es el destino? ¿Es un castigo para el padre de Leticia por haber matado moros, por haberse sepultado en vida?

Leticia acude regularmente a las clases de don Daniel. Y como nada se realiza en vano, sorprende un cambio en la atmósfera de su casa: es un malestar que se palpa y que no se concreta. Además, empieza a sentirse, a saberse, a mirarse culpable. Yo creo que se puede borrar algo el sentimiento de culpabilidad —defendido por Jaspers, atacado por Marcuse— con la condición de que se vayan borrando también los actos culpables. Y no sólo los obvios, los evidentes. También esos otros que tanto asustaban a Bernanos y que le hicieron exclamar un buen día con la voz de uno de sus personajes más temblorosos: «¡Benditas sean las faltas de las que tenemos conciencia!» La falta de la que Leticia no tiene conciencia es muy evidente: está separando a una pareja que ya estaba separada y olvida —con típica ingratitud adolescente— que doña Luisa, la mujer de don Daniel, merece un poco más de atención. Doña Luisa también es un personaje estupendo. Cuando Leticia la conoce no ha llegado aún al sosiego. Como Rosa Chacel, admira profundamente esa virtud tan española, y como es experta en el arte de escudriñar sin ser detectivesca, estudia

la fisonomía de doña Luisa y nos advierte que no hay que confundir la tenacidad con la paz. Hay seres que son tenaces y que parecen estar en paz. Pero no lo están, no acaban de estarlo, aunque quizá lleguen alguna vez a subir hasta esas alturas.

Doña Luisa, en efecto, es un personaje estupendo. Tiene otro don de la raza hispánica cuya transmisión a Hispanoamérica habrá que estudiar algún día: sabe añadir, sobreponer, cubrir de realidad cuanto objeto la rodea. No es que ella sea realista; es que todo lo hace real: cuando cambia la decoración de la casa la vemos sacudiendo las alfombras con delicadeza, pero con extraña seguridad; hace maravillas con las lámparas para que sean más lámparas, para que den más luz. Una sopa de almendras preparada por ella tiene una consistencia tal, concentra tanta sustancia de almendras, que basta nombrarla para que relumbre en la página de la novela. Vale la pena sentarse a la mesa de doña Luisa; sus alubias son piedras preciosas. Y si se destapan las cacerolas en uno de los días que ella llama sagrados, entonces el olor que se percibe es el mismísimo olor de la gloria. Cuando doña Luisa quiere *recuperar* a Leticia la lleva de paseo a Valladolid. Sólo con doña Luisa se puede hacer un viaje en tartana del que resulte una pincelada de prosa como ésta: «La tartana era confortable, bien cerrada por todas partes, con magníficos almohadones en los asientos y cueros de borrego en el suelo, donde se hundían los pies.» Sólo en compañía de doña Luisa se puede regresar de ese viaje hablando de flores. Tuvo que pronunciar muy bien la palabra «crisantemo».

Quizá uno de los mejores episodios de las *Memorias de Leticia Valle* sea cuando Leticia sorprende a una muchacha arrojando unos gatos al río.

Sartre y Rosa Chacel nunca se pusieron de acuerdo, pero en *Los caminos de la libertad,* publicada en el mismo año que las *Memorias de Leticia Valle,* hay también una escena parecida. No hay que olvidar que para Borges las obras literarias son vasos comunicantes. En las *Memorias* no sabemos nada de quién arroja los gatos. Leticia está cruzando el puente. Se detiene. Mira con horror cómo una desconocida lanza a los animales al río. Del episodio retenemos dos enseñanzas que bien podrían atribuirse a Séneca: que nadie —ni siquiera un niño— muere sin envejecer primero. Y la segunda, más aleccionadora, más punzante, verdaderamente digna de proclamarse en las escuelas: que las malas acciones pasan al rostro del que las comete. Esto lo intuyó Wilde admirablemente —*El retrato de Dorian Grey*—; pero con falsa piedad hizo creer a sus lectores que manchas, arrugas, contracciones y fealdades salían a última hora, en el momento de la

muerte. Sin quererlo, pudo provocar una reacción muy del gusto de principios de siglo, aunque escrita mucho antes: el «¡largo me lo fiáis!», del Don Juan de Tirso.

Los gatos de Sartre acaban por salvarse. Su dueño, Daniel Sereno, los lleva hasta el Sena; está a punto de lanzarlos al río; después se arrepiente y vuelve a colocarlos en su caja. Daniel Sereno quiere realizar un acto gratuito. Es un joven que se irrita con frecuencia porque las mujeres miran con apetito su cuerpo bien formado. Leticia sería incapaz de mirar de esa manera a Daniel Sereno. Porque Leticia quiere indagar en el fondo de los corazones, quiere saber por dónde va el alma cuando el cuerpo adopta una postura. En Leticia no hay asomo de esteticismo, pero hay la firme convicción de que la ética y la estética son inseparables. Está segura de que se piensa con la parcela más hermosa del rostro. Por eso don Daniel tiene que pensar con la boca. El otro Daniel —el de Sartre— también siente la nostalgia del foso de los leones. Pero es distinto al de Rosa Chacel. Es mucho más joven; presencia su vida de otra manera. Sería interesante comparar sus respectivas susceptibilidades. Sereno se hiere porque el discípulo de su amigo Mateo no quiere beber una copa con él. Cree que Mateo lo ha desprestigiado y decide tomar venganza. Se va a la casa de la amante de Mateo y entabla con ella una conversación repugnante y de apariencia muy noble. Sartre no soporta la bondad tradicional. Cree que siempre recubre lo viscoso y lo feo. Se ocupa de presentar a Sarah, la tostoiana, con los dientes llenos de caries. Y el diálogo entre Daniel, Marcela y la madre de ésta reviste los mismos caracteres. ¿En qué consiste la bondad para Sartre y para Rosa Chacel? Lo cierto es que el Daniel de Sartre y el de Rosa se encuentran ante un tribunal de jóvenes. El de Rosa se molesta mucho porque su mujer puede ganarle la partida con la muchacha, puede convertirla en artista, queriendo él que sea intelectual. Pero no toma venganza; su venganza se le escapa por el arco contraído de las cejas, por cierta forma de reír, por el tono con que envuelve sus palabras. Por ahí podríamos adivinar lo que para Rosa es la pureza: llegar a ese desprendimiento último, que no es precisamente el despego divulgado por los propagandistas de los místicos, sino otra forma del apego. Para Sartre, la pureza consiste en no ser hombre de mala fe. Sus personajes están empeñados en vivir desde sí mismos y desde los otros. Sienten el vértigo de la libertad total, absoluta, y como esa libertad no existe ni puede existir, acaban diciéndose que el «infierno son los otros».

No hay punto de comparación entre Leticia, Ivich, Marcela y Lola. Las tres últimas son las tres mujeres más importantes que se asoman por *La edad de la razón.* Cuesta trabajo simpatizar con ninguna. Mar-

cela está enferma y padece del estómago como sólo un personaje de Sartre puede padecer del estómago: creyéndose que ella es su padecimiento. Se siente insultada por la salud de Mateo, pero no puede vivir sin Mateo. Lola baila. Se diría que le presenta su cuerpo al mundo como un reto, como un desafío. Ivich es la hermana de Boris. Es difícil acabar de conocerla porque es demasiado hermana de Boris, porque en el amor de Mateo por ella actúa demasiado ese ingrediente; es su discípulo con faldas. Ivich no resiste los exámenes y se deprime extraordinariamente cuando la desaprueban. Las tres están entre los veinte y los treinta, mientras que Leticia cumple los doce en el curso de la novela.

Sin embargo, hay un detalle muy significativo que distingue la española de estas tres francesas: Leticia mira a los demás con ternura, con pasión, con rabia, con asco, con alegría. Le gustaría mirar más y más, llegar hasta el último pliegue, hasta la última partícula de los otros. No sabe ni sabrá nunca lo que es la náusea, aunque en un momento —otra coincidencia importante— experimenta el asalto de lo viscoso. Es en el día en que descubre su destino: nació para encerrarse entre libros, para romperse la cabeza con ellos; pero hay algo que le impide dar el salto. No puede. Y descubre que ese algo no está fuera de ella, no está en el paisaje ni en la ciudad; está nada menos que en sus pies. Esta remota alusión podría emparentarla de alguna manera con el trío Marcela-Lola-Ivich. Pero la cuestión de la mirada los separa definitivamente. Marcela, Ivich y Lola aprendieron de Mateo que lo infernal sería que no hubiera cuerpos opacos. Y eso, por ser una estricta verdad a medias, es completamente falso.

Fanny

Las *Memorias de Leticia Valle* podrían ponerse en una balanza junto a *El puente de las ánimas*, la otra novela española importante, aparecida también en 1945. Es de don Pío Baroja. Dice Julián Marías que los personajes de Rosa Chacel están vivos, no descritos ni definidos. Don Pío no puede sustraerse a dar opiniones y a señalar con el dedo a sus escogidos, diciendo de cuando en cuando: «son así».

El puente de las ánimas es la historia de un lugar; concretamente, de un puente. Como una piedra que hiciera círculos concéntricos en un lago, círculos cada vez más extensos, pero limitados, el relato se extiende a una zona de tierra, de mar y de cielo. Llega hasta un peñón. Es la novela escrita por un anciano. Baroja hizo siempre un gesto de cansancio al sentarse a su mesa de trabajo. Rosa Chacel nunca escribe

cuando está fatigada. Baroja cuenta la historia de un ingeniero inglés que llegó un buen día al país vasco. Es un sujeto repulsivo, mujeriego, capaz de hacer infelices a todos los que tiene a su alrededor. Baroja creía en la extensión infinita de la mala semilla. Supersticioso a ratos y racionalista en otros, pensaba mucho, muchísimo, en la herencia. Fanny es hija del ingeniero inglés y de su segunda esposa. Pero recibe misteriosamente los rasgos de la primera mujer de su padre. Destinada a la infelicidad, triste, siempre deprimida, mal vista por los demás porque es aficionada a leer y a cultivarse, primero se casa con un revolucionario; vive unos meses de felicidad; muere el marido; hay otro que la pretende; ella sabe que no será feliz con él, pero se casa. ¿Cómo es posible que una mujer superior ceda de esa manera a la proposición de su madre, siendo precisamente superior? Los hijos, que podrían salvarla, salen al padre; los suegros no la quieren y la critican. Pero hay un momento en que está a punto de salvarse: cuando topa con un ermitaño que sabe aconsejarla. El ermitaño le concede mucha importancia a su salud espiritual; le habla, casi llega a curarla; pero ella se pierde por su suspicacia. Leticia lo coge todo al vuelo, pero no es suspicaz. Y tiene *poderes*. Fanny, por el contrario, ni siquiera tiene voluntad. Para Baroja la Naturaleza es algo así como un teatro fabuloso. Por eso escribe: «en otoño, con la niebla ofrece el río aspectos de escenografía extraordinarios». Rosa Chacel apenas si nombra el paisaje; la ciudad está presente en las *Memorias* de otra manera; es una ciudad para ser imaginada, unos campos que vemos sin que los nombren. Sartre humaniza hasta el extremo el mar, los ríos, el follaje. El verde de las hojas es inseparable del traje, no hecho a su medida, que viste Daniel Sereno cuando pasea con Marcela por el campo. Sereno ha escogido un papel que no es el suyo, y ese personaje que interpreta se enreda a los troncos de los árboles, mira la taza de leche que la anciana le trae a Marcela. Y con el mar pasa algo parecido: Sartre describe un futuro mar en guerra, un mar en tiempos de guerra. Lo llama un *mar administrativo*.

Minerva

Lino Novás Calvo publicó en prensas mejicanas un relato breve: *No sé quién soy*. La protagonista es una muchacha. Se llama Minerva. Lino Novás sabía que un vestigio leve del siglo XVIII —la impronta ligera, casi desaparecida, de José Agustín Caballero y de don Luis de las Casas— subsistía aún en las primeras décadas del XX. Minerva, diosa griega, nombre predilecto del mundo neoclásico, es, como Leti-

cia, una adolescente. ¡A cuánta distancia estamos del relato de Rosa Chacel! La novela corta de Lino Novás no se detiene un momento. No se remansa. Las visiones se suceden, se acumulan, en los ojos de un buen lector; lo que subsiste al final es un paisaje de agua en tumulto, cañas muy bravas, viento, casa cuyas puertas se desprenden. Lino Novás nació en España; vino a Cuba muy pequeño; conoce muy bien la literatura norteamericana y la inglesa. El título de *No sé quién soy* desborda de expresivo. Leticia Valle, la española, tampoco sabe quién es, pero se busca; Minerva no se busca ni se puede buscar: está en medio de un torbellino. Lino Novás mira a Hispanoamérica como si fuera un puro torbellino, como si todavía resonaran en sus tierras, presurosos, jadeantes, desesperados, los pasos de los conquistadores. Minerva no tiene *chez soi*, no tiene interior. Los golpes de la lluvia, la mirada del hombre que acabó por raptarla, hasta su instinto de conservación son ajenos a ella. Minerva está sola de los demás, pero también está atrozmente sola de sí misma. Y eso es precisamente lo que comprende a lo largo de la narración: que ella no existe ni puede existir mientras no sea otra cosa que ese animal acorralado que se defiende del ciclón o esa mirada aturdida que se dirige a los peces que vuelven al mar cuando el hombre que está a su lado los deja ir, sin cambiar con ella una palabra. Durante su delirio, Minerva no piensa ni en su padre, ni en sus amistades, ni en nadie de su familia. Se adivina que jamás ha conocido lo que se llama una relación íntima, salvo quizá la de Paulina, la madre que se menciona un momento para no volverse a nombrar más.

Rosa Chacel busca las razones de los actos; sabe perfectamente que los motivos están ocultos, pero adivina la existencia de esos motivos. Para Lino Novás no hay motivo; es inútil preguntarse por ellos. Lino está convencido de que somos irracionales, de que la razón es un sueño como otro cualquiera. Leticia todo lo retiene, todo lo anota; sabe que la memoria es la sustancia del alma. Minerva es cubana hasta las raíces porque recibe las impresiones con violencia y después las olvida. Para Rosa Chacel los objetos tienen espesor, ocupan un lugar; los ojos se prenden a ellos y los saborean. Minerva comete un crimen, y Lino Novás sabe decirnos como nadie que después de cometer un crimen no se puede mirar. Lo que ve Minerva después de matar al hombre es un camino en declive, una puerta ancha y otra estrecha, un camino que se le transforma en serpiente. Antes podía ver las *líneas concretas* de un recuerdo. Ahora no puede. Todo aquel que mata se queda ciego.

Como en Sartre, hay en Lino Novás una repulsión hacia la transparencia. Sartre la asocia al subterráneo del infierno y Lino Novás

la llama «fatua». ¿No valdría la pena detenerse ante esta manera de calificar una transparencia? Tiene algo de imprevisible; quizá sea la nota imprevisible que siempre pone el cubano. Por algo Graham Greene dijo una vez que en Cuba siempre todo podía suceder.

La naturaleza le cierra el paso a Minerva. Después que ha recuperado la vista pasa un instante por una región que no es ni el cielo ni la tierra —Lino sabe que el cielo en Cuba puede ascender o descender como en ninguna otra parte—, y después las cañas bravas se adensan, crecen, se extienden. Pocas páginas hay en la literatura cubana donde un paisaje vaya adquiriendo esas proporciones mientras crece la angustia en el dentro de un cuerpo cuyos movimientos nos imaginamos maquinales, movimientos de muñeca que no sabe por qué hace lo que hace. Es un paisaje que no pierde ninguno de sus aspectos ni de sus matices, pero que deja de ser paisaje para convertirse en prisión a fuerza de multiplicarse. No se sabe muy bien si son esas cañas bravas las responsables de la tragedia de Minerva, no se sabe si son sus acusadoras. El caso es que cuando empieza a llover, ellas han cerrado el horizonte de la colegiala, amurallándola en su laberinto. Lino Novás describe esta situación sin excusarse de emplear giros de prosa clásica: «Gotas gruesas de agua pasaron silbando como balines junto a sus orejas.»

Si un existencialista fuera a comentar *No sé quién soy*, diría que Minerva es mujer de gestos y no de actos. Para Sartre, gesto es la experiencia en la fantasía; acto es hecho consumado. Minerva proyectó suicidarse después de matar a Armando; pero, una vez que mata a Armando, casi se olvida de matarse. ¿Será el ciclón que se desencadena la consecuencia de su culpa? Y habría que preguntarse: ¿cómo es que Armando le entrega a ella esa pistola *trompuda* para que lo mate? ¿Por qué no es él quien tiene el valor de matar primero y suicidarse luego? ¿Será que él, aunque la haya raptado, es el más débil de la pareja, el que quiere morir porque entiende que hay que pagar la hora de amor con el fogonazo? Nada de eso se aclara ni se explica. El propio Lino Novás puede no haber hecho más que ir anotando, con su estilo jadeante, una a una sus visiones. Lo cierto es que en el alma de Minerva hay una zona a la que ella tiene acceso y otra cámara oscura que ella desconoce. Hay en este relato un río que casi se petrifica, flores amarillas que vislumbramos casi instantáneamente, fascinantes objetos que corren por el agua, y cuando se detienen dice Lino Novás que se *atoran*. No hieren las palabras escritas en *No sé quién soy*. Ni hieren ni golpean: se agolpan; parece que se atropellaran, como se atropellan tantas veces las conversaciones entre los cubanos, pero al fin salen airosas en tropel disciplinado.

Tal vez el mejor momento de *No sé quién soy* sea el de la aparición del espectro de Armando después de su muerte. «Minerva lo vio venir con una turbada claridad de lo que era, no de *quién* era. No pensó. No recordó al hombre. Pero vio con vaga conciencia la figura conocida, vista después del disparo y por algún tiempo antes de que empezara el ciclón. Todavía tuvo valor para recordarlo así, como era en el momento de morir, como había ido pasando a lo que era ahora, al tiempo que avanzaba hacia la represa. Tuvo aún tiempo y valor para separar la mano cerrada que apretaba contra el cuello, empezar a abrirla y representarse lo que contenía. Fue entonces cuando el cuerpo lanzado desde abajo alcanzó el alto del obstáculo que le hizo resistencia, obligándolo a proyectarse fuera del agua y por encima de fragmentos más menudos, en un movimiento ascendente, como si fuera a trepar hacia ella (Minerva), como si fuera a abrazarla. Minerva vio venir su rostro, llegar como a medio metro de su cintura; tropezó con sus ojos hundidos y entrecerrados...» Después a Minerva se le cierra la *puertecita* interior.

Ahora el misterio de *No sé quién soy* se ha despejado algo. El tiempo para Lino Novás es el cuerpo, el objeto zarandeándose, moviéndose, transformándose. No es que las cosas se muevan; es que ellas son su movimiento. Ese movimiento se percibe claramente en la confluencia de los ríos y los mares, porque es allí donde destruye los lugares, donde el espacio no existe, porque es imposible poner los pies en la tierra. Pero Lino Novás intuye lo más sorprendente: que un *quién es* no es un *lo que es*. Minerva tiene cerca *lo* que era y *lo* que es Armando, pero no *quién* es. La persona necesita de otro tiempo y de otro espacio. Es indescriptible, indefinible, últimamente incomunicable. Sólo la narración puede aproximarnos a su centro. Y Minerva no quiere narrar, no quiere acordarse; le huye al recuerdo, aun a costa de seguir hasta la muerte no sabiendo *quién* es. Es la cubana que desea con todas sus fuerzas no tener memoria, la que envidia el paraíso macilento de los amnésicos. Su vejez y su muerte serán atroces.

Irene

¿Cómo sería —a propósito de muertes— la de Nevers? Es un personaje de Adolfo Bioy Casares —*Plan de evasión*—, editada por Emecé, en Buenos Aires. Rara, extraña novela, entre fastidiosa y escalofriante. Trata de la relación —hoy tan importante según los sociólogos estructuralistas— entre tíos y sobrinos. ¿Se podrá perseguir por las literaturas occidentales esta relación entre tíos y sobrinos? Por el momento vamos a dejar el tema. Nos tenemos que ocupar de Nevers. En su

adolescencia hizo algo que fue muy revelador: decir una mentira que le traía consecuencias funestas, una mentira que no lo favorecía para nada. ¿Cómo es posible que alguien diga una mentira si no es para obtener alguna ventaja? Bioy Casares cree en la salvación por la lucidez. Se puede llegar a la libertad, se pueden evitar los movimientos compulsivos, pero es preciso atreverse a traspasar los bordes de la metafísica. Nevers se queda en esos bordes, se pierde en las conversaciones interminables de café entre oscuros espejos. Siempre está a punto de ser lúcido—quizá llegue a serlo por instantes—, pero no tiene ningún resto de energía para luchar contra las peores fuerzas que lo asaltan. Con finura increíble, Bioy Casares lo describe con un adverbio. Escribe que Nevers se entregó *trabajosamente* a mirar una ciudad. Minerva, la cubana, está completamente fuera de sí misma; Nevers está dentro, hostil al tío, desconfiando secretamente de Irene, repugnado ante los cabellos ensortijados de Legrain. Nunca acierta con la ecuación necesaria de realidad e irrealidad que toda vida necesita; tan pronto se niega a oír conversaciones sobre la guerra como pretende penetrar en todos los secretos, estar al cabo de cuanto ocurre en esas islas enervantes y extrañas.

Bioy Casares quiere arrancarle al argentino su desconfianza. Nada se adelanta con desconfiar, aunque también los riesgos de la confianza son muchos cuando se vive en una atmósfera desconfiada. Nevers desconfía de todo y de todos. Pero no es esto lo que se pone más de relieve en la novela. Lo que se ensancha hasta el horror en *Plan de evasión* es cómo muere un hombre por un ideal que no le interesa. Bien está morir por aquello en que se cree, por lo que nos resulta imprescindible para vivir. Lo sorprendente, lo paradójico, lo irracional, es que alguien muera por lo que en definitiva no le importa, por lo que no cuenta para él, por lo que, en última instancia, le trae sin cuidado. ¿Será porque hay un lugar en el alma del hombre exclusivamente reservado para los ideales, y cuando ese lugar se vacía, inmediatamente se abulta con cualquier cosa? Nevers se deja llevar por los demás porque ha perdido su fuerza. Y toda su fuerza era Irene. Todas las fuerzas le llegan al hombre—entendiendo aquí por hombre el varón y la mujer—de esa tercera figura, que tal vez sea la persona y que se llama con nombre que merece una exploración, *la pareja*. ¿Acaso se trata de una unidad, de una fusión? No es el momento de hablar de tan grave tema. Quizá esas imágenes—unidad, fusión—no sean las más adecuadas. Lo que importa añadir es que Bioy es un experto en el arte de narrar amenazas. Si Lino Novás describe muy bien una tormenta, Bioy es maestro en los celajes de su oscuro, misterioso entramado: lo que anuncia la tormenta, las señales, los

presagios que poco a poco, con la serenidad cruel de ciertos tiempos, apuntan hacia las catástrofes.

Para Bioy el mundo de las confidencias es muy peligroso. Su personaje muere porque recibe las confidencias escritas por el gobernador de la isla, aquel enajenado intelectual que pretendía liberar a los hombres sin cambiarlos de lugar, pero transformando de tal manera los lugares habitados por ellos que se cambiara por completo su mundo. Bastaban ciertos símbolos en las celdas para que los presidiarios se sintieran habitando en las islas de la felicidad. Poco a poco iba lográndose un curioso y alucinado trastrueque de sentidos, *y la vista llegaba a ser táctil a distancia.* ¿Verá Bioy en el hombre del futuro una especie de monstruo capaz de animalizarse más aún de lo que lo estaba en el minuto primero de las civilizaciones? Eso no se sabe, no se acaba de saber, porque Bioy sabe enmascararse detrás de su relato. Es una calidad conseguida hasta cierto punto por Bioy y por Borges; son novelistas que escriben disfrazándose bajo su exquisita máscara ingeniosa. Lo hacen con elegancia, con gusto, con maestría. Los personajes más interesantes de *Plan de evasión* ocupan un segundo plano; son el tío Pierre e Irene. Apenas si se dice nada de ellos, nunca aparecen, y son, junto a Nevers y a Castel, nada menos que los protagonistas. Es que a Bioy le gusta dejarnos intrigados. Y no tanto porque piense que la realidad chorrea misterio—eso lo piensan todos los que han hecho contacto profundo con la literatura inglesa, además de los que tienen el mínimo necesario de sentido común—, sino por otra razón que no empalidece si es bien meditada: Bioy quiere encontrar el equilibrio perfecto entre el escéptico y el fanático porque el escéptico y el fanático le parecen seres atrozmente deformados. Hacia ese equilibrio puede irse avanzando si nos convertimos en hombres intrigados—lo suficientemente amorosos como para acercarnos—, lo suficientemente esbeltos como para alejarnos. Por eso uno de los detalles más finos, más sutiles de *Plan de evasión* es el atractivo existente entre Castel—definitivamente fanático—y Nevers escéptico hasta permitir que otro trace su vida, escéptico hasta mentir para pagar pecados que no ha cometido, sin saber que el pecado suyo es ese dejarse arrastrar con lucidez pasiva, acompañándose por el tomito de Montaigne.

Andrea

Carmen Laforet—nacida en 1921 y ganadora en 1944 del premio Nadal—vio la primera edición de su novela *Nada* en mayo de 1945. Los personajes de Carmen Laforet son definitivamente impúdicos. Al

menos, sus personajes jóvenes. Se confiesan con mucha facilidad, cuentan sus vidas sin que nadie les pregunte por ellas; no se pueden contener; han perdido esa virtud tan española del dominio sobre sí mismos. ¿Por qué? Es que han pasado por una guerra *a cierta edad* y algunos han quedado marcados por la tolvanera de la lucha civil. Tendría interés una minuciosa comparación entre la lluvia descrita por Carmen Laforet y por Rosa Chacel. El chaparrón de Rosa calaría los huesos del lector si éste no se sintiera protegido por unos cristales gruesos; es como un derrumbe de luz acuosa, una catástrofe magnífica, algo que es preciso conjurar. La lluvia de Carmen es eso: lluvia. Como si en España el agua que cae del cielo hubiera sido menos agua después de 1936, como si esa agua hubiera tenido que reconstruirse poco a poco y todavía no tuviera su consistencia en 1944 para una muchacha que casi era una adolescente durante la guerra. Y lo mismo pasa con los gatos: los de Carmen Laforet están más desdibujados, son más indolentes; su presencia no acaba de convencernos como presencia, aunque la autora nos diga de uno de ellos que miraba como si poseyera una individualidad. Sin embargo, hay algunos objetos, los que Román salva del naufragio de la casa, sobre todo el ídolo de barro, que se iluminan de pronto ante nosotros: son objetos tocados por el fracaso, pobres consuelos que acompañan una vida que se hunde en acritudes y hostilidades, aderezándose de ese mínimo de dulzura que no falta jamás. La misericordia de Dios es una huella para Carmen Laforet; como si Dios hubiera estado en el mundo, dejara su marca y ahora, desaparecido, ausente, quedara ese resplandor donde se enternece hasta lo más desgarrador.

Carmen Laforet tiene el don de estremecerse ante las manos de sus personajes. Mira la mano del otro antes de mirar su rostro. ¿Por qué hay quienes son más sensibles a las manos de los demás, mientras los hay atentos a los ojos, la frente, la curva de la nariz, la piel, el conjunto de la figura? Cuando Andrea—la protagonista de Carmen Laforet—hace una experiencia desagradable siente que ha metido las manos en algo sucio; cuando se encuentra ante su tío Román se fija en sus manos ágiles, morenas. La mano—ella, en sí, en abstracto, si es que por un esfuerzo intelectual se puede mirar una mano vaciándola de su expresión momentánea—nos remite a lo hecho por la persona y a lo que puede hacer. Por algo en el lenguaje de todos los días se habla de la buena mano del médico, del cocinero, de la bordadora, del artesano. Suele ser la mano del *oficio*, porque no es tanto la tensión del cuerpo hacia delante como su voluntad de apoderamiento de las cosas que hay en el mundo, aunque no del mundo mismo. Y no sólo del apoderamiento; también de la transformación

de esas cosas, de su metamorfosis. Carmen Laforet escribe su novela en un mundo destruido y quizá por eso no vea tanto el mundo como a las cosas que hay en él. ¿Habrá que relacionar esto con ciertas caídas verbales —luces trenzadas, *singular sonrisa*— que alternan con un verdadero interés de parte del lector hacia los personajes? Rosa Chacel hace suyo cada uno de sus personajes. Carmen Laforet siente por ellos un mínimo de piedad, un mínimo de distanciamiento, quizá un mínimo de superioridad. Bioy Casares se empeña en que nadie sepa qué clase de nudo corredizo enlaza para atrapar a Castel o a Nevers; quiere velar con el tono la compasión honda que la debilidad de Nevers le produce. Esa veladura no es la «hermosa cobertura» de la que hablaba el marqués de Santillana; afecta a la compasión, la vuelve *otra compasión,* le facilita y le impide una gama rica de comprensiones. Carmen Laforet piensa que muchos de sus personajes son despreciables por culpa de una situación en la que se encontraron. De ahí su piedad circunspecta; nunca se acaba de amar sino a los que creemos responsables, al menos de alguna manera.

Para Carmen Laforet la familia española está en crisis. Se odian los hermanos, se insultan los cuñados; la criada es un ser sombrío y lleno de odio; la abuela, angelical, mima con exceso a los hijos varones. Es que la familia española, traumatizada por la guerra— y en alguna medida todas fueron traumatizadas por la guerra— se ha encerrado en sí misma, ha levantado paredes entre su ciudad y ella, volviéndose de espaldas a la sociedad. Harta del encrespamiento político de la década del treinta al cuarenta —sobre todo del segundo lustro— y muy cerca de los campos donde se desarrolla en parte la segunda guerra mundial, se aísla en torno a la casa paterna, fabrica con cuidado el rectángulo partido de las almenas de la torre, se instala en la desconfianza, saborea con cierta amargura su fracaso y engendra en los más jóvenes un deseo de huir de ella, avanzando con la mano tendida hacia la fraternidad generacional y en franca ruptura con los más viejos. Por algo Andrea se moja con gusto los labios en las palabras de Homero que sirven de lema a sus buenas amistades: «Demos gracias a Dios de que valemos más que nuestros antepasados.»

No sería inútil mirar al trasluz el retrato de Andrea junto al de Leticia y al de Minerva. Andrea es una precursora de un fenómeno alarmante: no se maquilla. ¿Por qué Andrea no se maquillará? ¿Qué habrá visto de indeseable y desagradable en los rostros de las mujeres maquilladas?; ¿cómo interpretará su condición femenina para tomar esa decisión, tan grave, de no maquillarse? ¡Se pueden esperar tantas cosas de un mundo en que las mujeres no se maquillan! ¿Será por eso que recibe intempestivamente su primer beso de parte de un

muchacho, entre soez y refinado, que le deja un recuerdo ambiguo, uno de esos recuerdos entre humillantes y placenteros que se borran o transfiguran sólo a insistencias de «oración y ayuno»? ¿Será por eso que lentamente, sin que caiga en la cuenta, va perdiendo esa fe en la consistencia de su mundo, que sostiene a Leticia mirando con fijeza la rama de hiedra que crece? Andrea espera «la vida en su plenitud, la alegría, el interés profundo, el amor». Leticia también espera todo eso, pero no se limita a esperarlo: su presente está hecho también de esa plenitud porque nunca deja la vida para mañana. De Minerva nada puede decirse: se confunde con los golpes que recibe, aunque intuye que ella no es su vida, nunca llega a saber quién es.

MARIO PARAJON

38, 4714-47 y 4.º Kohly
MARIANAO (CUBA)



NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de Notas

SEMEJANZAS EN DOS NOVELAS DE MIGUEL DELIBES

Como toda nación moderna, España se ha visto confrontada por problemas de tipo social, político, religioso y económico. A base de estadísticas bien se pueden definir los problemas españoles. Sin embargo, estos problemas sólo cobran vida ante nosotros si nos son expuestos cual se presentan en la vida diaria. Pero ¿cómo se puede captar la vida diaria en una forma corta, limitada, accesible al hombre? Se puede captar a través de la novela, del arte (1).

Un autor que intenta darnos una visión de la España de sus días lo es Miguel Delibes (2). Sin embargo, que tal sea su intento no implica una uniformidad en su producción novelística. Normalmente cada novela enfoca distintos aspectos y se desenvuelve en diversas formas.

A pesar de lo dicho en el párrafo anterior, tenemos que admitir que al estudiar las obras de Miguel Delibes hemos descubierto, con ciertas limitaciones, un gran paralelismo entre dos de sus novelas: *El camino* (1950) y *Cinco horas con Mario* (1966) (3). Este paralelismo o semejanza se manifiesta en tres planos: estructura, técnicas y temas. A continuación pasaremos a considerar cada plano bajo epígrafes independientes.

---

(1) Ya en el siglo XIX don Benito Pérez Galdós expresó su apoyo a la idea de que todo novelista debe intentar captar el maravilloso drama de su época. Véanse: «Observaciones sobre la novela contemporánea en España. Proverbios ejemplares y Proverbios cómicos por don Ventura Ruiz Aguilera», *Revista de España*, 16 (1870), 162-176, y *Discursos leídos ante la Real Academia Española en las recepciones públicas del 7 y 21 de febrero de 1897* (Madrid, Est. Tip. de la Viuda e Hijos de Tello, 1897).

(2) En una encuesta hecha por FRANCISCO OLMOS GARCÍA: «La novela y los novelistas españoles de hoy», *Cuadernos Americanos*, 129 (julio-agosto, 1963), 221, Delibes manifestó lo que él creía es la función de la novela: «Ahora bien, el artista debe fidelidad a sí mismo y a su tiempo. Unicamente así se justifican ciertas posiciones de inconformismo o de denuncia —contra la hipocresía, la opresión, la injusticia— notorias en la literatura de nuestra época. Esto último no sólo es lícito, sino que justifica la existencia del artista en el seno de una sociedad.»

(3) A través de este estudio usaremos para nuestras citas y referencias a páginas las siguientes ediciones de las novelas que estamos considerando: *El camino*, 8.ª ed. (Barcelona, Ediciones Destino, 1968), y *Cinco horas con Mario*, 3.ª ed. (Barcelona, Ediciones Destino, 1967).

Estructura

El camino está formada por veintiún capítulos. El primero y el último nos dan el marco de la novela. A comienzos de la obra se ve a Daniel, «el Mochuelo», acostado y pensando sobre su salida del pueblo, a estudiar el bachillerato, la próxima mañana a las nueve en punto. El hecho de que Daniel vaya a continuar estudiando en la ciudad queda explicado en este primer capítulo: su padre, el quesero, desea que su hijo mejore de posición en la sociedad. Su próxima partida llena a Daniel de pesar, y no le permite dormirse (p. 8). Su exaltación provoca que él empiece a imaginarse su estado emocional el siguiente día. Su temor fundamental es que no sabrá cómo contener sus lágrimas delante de su amigo Roque. Al mencionar este nombre, en sus pensamientos Daniel procede a describirnos cómo nadie obliga a Roque a estudiar el bachillerato. Esto le recuerda a su vez su admiración por Paco, el herrero, que no es otro que el padre de Roque. En esta forma se establece un proceso asociativo en la novela que regirá su contenido, en gran parte, a través de veinte capítulos.

El capítulo final de *El Camino*, el veintiuno, comienza con la luz del día penetrando en el cuarto de Daniel. Esta luz hace comprender al joven que no ha dormido en toda la noche, y que ha estado reconstruyendo la historia del valle por varias horas (p. 214).

Por su parte, *Cinco horas con Mario* está dividida en veintinueve capítulos, con veintisiete de ellos numerados. Los numerados están precedidos por una introducción y seguidos por un tipo de epílogo. En la introducción y en el epílogo se ven, respectivamente, el mortuorio y el entierro de Mario. Los capítulos interiores, los numerados, nos llevan al pasado de Carmen y su difunto esposo (4). Este pasado es evocado por ella.

Con relación al factor tiempo las estructuras de *El Camino* y *Cinco horas con Mario* son circulares. Ambas novelas son producto del deambular de las mentes de Daniel y Carmen durante unas noches de gran importancia en sus vidas.

Técnicas

El monólogo interior indirecto (5) es la técnica que prevalece en *El camino*. Combinada a esta técnica está la de la descripción de las

(4) A menudo se hacen referencias en varios de estos capítulos interiores a sucesos que ocurrieron el día del entierro.

(5) Sobre esta técnica, véanse las creencias del crítico Robert Humphrey: *Stream of Consciousness in the Modern Novel* (Berkeley y Los Angeles, University of California Press, 1954), pp. 29-30.

ideas de Daniel por parte de un autor omnisciente. O sea, no sólo se pueden ver cuáles son las ideas de Daniel (en tercera persona) sobre cuanto piensa, sino que percibimos además a un autor omnisciente haciéndonos patente las actitudes del joven para lo que está pensando. El siguiente breve ejemplo ilustra nuestra creencia:

> Daniel, «el Mochuelo», que había ayudado a misa, escuchaba boquiabierto la conversación de don José con las mujeres. Pensó marcharse, pero la idea de que en el pueblo iba a montarse un cine lo contuvo (p. 164).

En este párrafo el autor, omnisciente, nos dice cómo lucía Daniel cuando escuchaba la conversación de don José, y cómo la idea (idea que Daniel tiene en su mente) de que el pueblo iba a tener un cine lo detuvo (6).

Otra técnica usada en *El camino* para dar vigencia a los recuerdos de Daniel es la de frases o diálogos en los que los personajes se expresan directamente (pp. 36 y 92).

El método por el cual se desarrolla *Cinco horas con Mario*, método cuyo eje es Carmen, es conocido como *stream of consciousness* (7). Miguel Delibes se vale en esta novela de varios recursos literarios para poder captar el fluir de la conciencia de Carmen. Entre estos recursos figuran la suspensión de coherencia (8) y la repetición de frases (9).

---

(6) Los críticos M. García-Viñó: *La novela española actual* (Madrid, Ediciones Guadarrama, 1967), p. 22, y Leo Hickey: *Cinco horas con Miguel Delibes: El hombre y el novelista* (Madrid, Editorial Prensa Española, 1967), pp. 331-332, han considerado brevemente el uso del monólogo interior de tercera persona en *El camino*, y como a esta técnica le ha sido asimilada impresiones de un autor omnisciente. En ocasiones, al ser presentadas las ideas de Daniel, el autor utiliza vocablos poco apropiados al personaje (véase el primer párrafo del capítulo X, p. 92).

(7) Humphrey, pp. 4, 21 y 62.

(8) Humphrey, pp. 66-72. Cuando en una novela su autor trata de captar la conciencia, los pensamientos privados de un personaje, son narradas cosas que resultan incoherentes al lector. En *Cinco horas con Mario* vemos a Carmen trayendo a colación a Paco sin necesidad de hacerlo. Tal actitud por parte de ella se hace sospechosa al lector. Según Humphrey, página 67, éste es el efecto buscado por muchos escritores que tratan de presentarnos el consciente de un personaje.

La base del enigma de *Cinco horas con Mario* cae de lleno en las muchas menciones inesperadas de Paco por Carmen. Todo lo que ella nos dice lo asocia, al parecer sin darse cuenta, a aquello que la obsesiona. Ella trata de hallar excusas a su conducta y, por tanto, ataca a Mario constantemente. Delibes logra, en la mayor parte de la novela, sin lugar a dudas, hacernos creer que somos testigos de los pensamientos de Carmen.

(9) Humphrey, pp. 72-76, estudia similares características bajo el subtítulo de «Discontinuity».

Los distintos pensamientos con coherencia en *Cinco horas con Mario* se ven intercalados y hasta interrumpidos por frases que tienden a repetirse con frecuencia. El efecto de esta repetición contribuye a que el lector crea está presenciando el desdoblamiento de los pensamientos de otra persona (pp. 114 y 216-217)

También de gran interés para con el uso del *stream of consciousness* en *Cinco horas con Mario* lo es la copia de la esquela mortuoria de Mario. Esta esquela precede el capítulo que introduce la novela. Su función es la de darnos el nombre de Mario, su relación con otros personajes cercanos a él, y los nombres de ellos. Con esta esquela evita el autor tener que aparecer directamente, en forma obvia, en el relato.

Técnicamente, las semejanzas existentes entre *El camino* y *Cinco horas con Mario* son más bien relativas. En ambas novelas la acción no es más que los pensamientos de Daniel y Carmen sobre el pasado. En *El camino* las ideas de Daniel son expresadas, en su mayoría, en una forma indirecta y se percibe junto a ellas la presencia de un autor omnisciente; mientras que en *Cinco horas con Mario* somos partícipes de las ideas de Carmen, sin que se pueda ver la presencia del autor. Resulta, pues, *Cinco horas con Mario* un paso adelante por parte de Miguel Delibes en su uso de técnicas literarias.

Temas

El camino pretende ser (10) la historia del valle desde el punto de vista de Daniel (p. 214). El padre de este joven desea que su hijo estudie y no tenga que sufrir las mismas escaseces que él. Para el quesero, el único camino de salvación de su hijo es uno evolutivo. Sin embargo, para Daniel estos proyectos de su padre no resultan atractivos (pp. 7 y 215). El se ve forzado a aceptar los designios de su padre. Para Daniel su camino en la vida es distinto al que su padre advocaba apoyando sus creencias en un sermón donde el cura don José dijo:

> Don José, el cura, dijo entonces que cada cual tenía un camino marcado en la vida y que se podía renegar de ese camino por ambición y sensualidad, y que un mendigo podía ser más rico que un millonario en su palacio, cargado de mármoles y criados (p. 219) (11).

(10) Nótese que decimos «pretende ser». Las muchas apariciones del autor omnisciente evitan que todo provenga de Daniel. No sólo vemos a este autor expandiendo sobre lo que Daniel piensa, lo vemos también penetrando en la mente de otros personajes como el quesero: «El poder de un hombre cuyos ojos bastaban para mantener a raya a una jauría de leones era un poder superior al poder de todos los hombres; era un acontecimiento insólito y portentoso que desde niño había fascinado al quesero» (p. 36).

(11) Hickey, pp. 188-189, ha mencionado cómo para Delibes debe instruirse a aquellos que puedan aprovechar dicha instrucción, y cómo los demás sólo deben aprender según sus capacidades. Con gran acierto Hickey afirma creer que Delibes no se expresa en favor de la idea de Daniel, ya que este joven carece de la extraordinaria inteligencia de un Nini en *Las ratas*. Sobre todo esto, véase también la opinión de Ernest A. Johnson, Jr.: «Miguel Delibes, *El camino* — A Way of Life.» *Hispania*, 46 (1963), 748-752.

Ahora bien, existen, como hemos notado, dos opiniones sobre la ida de Daniel: la suya y la de su padre. Estas dos opiniones tienen que ver con la realidad de la vida del valle. Para Daniel este valle es un medio apropiado para desenvolver la totalidad de su existencia, mientras que su padre opina lo contrario. El lector sólo puede juzgar sobre este medio si se le es presentado. Por ello Miguel Delibes, a través de los recuerdos de Daniel, da una visión de la sociedad del valle (12). Si esta visión no resulta excesivamente cruda se debe a que quien está observando esta realidad es Daniel, un ser que ve valores en el mundo en que vive (13). Todo esto no quita a que aún inocentemente veamos un gran número de defectos en la sociedad del valle. Entre estos defectos, por sólo citar algunos, figuran: las escaseces económicas de los habitantes del valle, las cuales contrastan con la relativa afluencia del indiano Gerardo; el poco sueldo del maestro, y cómo con su entrada no puede desenvolverse como su cargo exige, la inutilidad de que le den un nombre a cada individuo sus padres al nacer, cuando el pueblo le dará otro más práctico y verdadero; cómo un ser humano cual Lola, «la Guindilla mayor», critica la perdición de su hermana al dejarse enamorar por un hombre, para más tarde ella misma olvidar los consejos que dio a su hermana y manifestarle al cura don José sus deseos carnales por Quino; el culto a la apariencia que obliga a Daniel a no poder llorar la muerte de Germán o su propia partida, ya que Roque consideraría que esto no es de hombres; la mezcla de maledicencia y curiosidad malsana de todo el pueblo ante el retorno de «la Guindilla menor» cuando todo el mundo va a la tienda de las dos «Guindillas» para poder observar a la pecadora; cuando se menciona a Pepe, «el Cabezón», un joven raquítico a quien Daniel no quiere parecerse; los prolongados discursos pronunciados para aceptar unas nuevas campanas donadas por el marqués; la falsedad de los milagros, cuando todo el pueblo cree que

---

(12) Ya José Amor y Vázquez, y Ruth H. Kossoff, eds., *El camino* (New York: Holt, Rinehart and Winston, 1960), p. IX, han sabido sumarizar lo que constituye la visión que esta novela nos da del valle: «In *El Camino* he looks at the microcosm of a village through the eyes of a boy who lies awake the night before his departure for school in the world outside his valley. Its human comedies, tragedies, absurdities, dignities and trivia are revealed.» También Hickey, pp. 177-178, se expresa al respecto.

(13) Que la visión de Daniel sobre su pueblo no es objetiva en su totalidad es un hecho probado en la novela. Veamos un ejemplo: «Daniel, 'el Mochuelo', evocaba sus primeros pasos por la vida. Su padre emanaba un penetrante olor; era como un gigantesco queso, blando, blanco pesadote. Pero Daniel, 'el Mochuelo', se gozaba en aquel olor que impregnaba a su padre y que le inundaba a él, cuando, en las noches de invierno frente a la chimenea, acariciándole, le contaba la historia de su nombre» (p. 35). Para Daniel este fuerte olor a queso deja de ser desagradable ya que, en parte, le trae recuerdos gratos.

el tordo en la caja del «Tiñoso» había llegado allí por medios sobrenaturales, etc. Nuevamente vale aclarar que los aspectos críticos que tenemos de la sociedad en *El camino* son más bien implícitos.

Por su parte, *Cinco horas con Mario* es una novela que esencialmente critica un sinnúmero de aspectos de la sociedad española de la posguerra. Entre los distintos problemas de la España actual que aparecen criticados en esta novela figuran: el culto a las apariencias (páginas 16, 23, 47, 131, 182, 187, 219 y 254) (14), la maledicencia (página 43); la religión falsa y la oposición al progreso (pp. 74, 83, 133, 144, 151-2, 197-8 y 205); la división de las clases sociales (pp. 13, 42 y 53); el papel subordinado que la mujer tiene en la sociedad moderna (pp. 144, 146, 147, 222 y 256-7); la corrupción gubernamental (páginas 78, 168 y 264); la tendencia a excesos de autoridad (pp. 151, 176 y 244); la incultura (pp. 49, 76-7, 107, 180, 181, 265 y 272); la indiferencia ante la guerra civil (pp. 91 y 96-7), y el sensualismo sin límites (pp. 17, 29, 33, 34, 61, 69 y 163).

Se verifica la crítica de *Cinco horas con Mario* a través de la figura de Carmen. Ella decide pasarse la noche junto a su fallecido esposo leyendo la Biblia. Según lee la Biblia, ella asocia lo que lee con sucesos de su pasado. En estas asociaciones ella se dirige a Mario cual si él estuviese vivo, criticándolo duramente. Todo cuanto piensa la lleva a expresarse contra él (pp. 42-3, 201-2 y 231-2). La crítica de Carmen y su deseo de que Mario confesase pecados que bien podemos suponer, debido a la inestabilidad de las ideas de ella, no existían son el producto de una obsesión, de un complejo de culpa. Es Carmen quien en realidad peca, y, por tanto, ella desea ver defectos en su marido para convertir sus culpas en algo insignificante. La crítica de Carmen para con Mario pierde validez ante el lector a través de la novela. Esta crítica sólo la acepta el lector si se le aplica a quien la pronuncia.

En ambos, *El camino* y *Cinco horas con Mario*, hemos observado críticas a la sociedad. El hecho de que los ambientes de las dos novelas sean distintos, el uno rural y el otro urbano, son factores que necesariamente hacen distintas las atmósferas de las dos obras. La crítica social en *El camino* resulta más bien breve. La salida de Daniel de un medio en el que está feliz es algo central en esta novela. Por otro lado, en *Cinco horas con Mario* la preocupación fundamental de Miguel Delibes es la de dejar ver una serie de defectos que caracterizan a la sociedad de su patria. Vale añadir que la crítica de las dos

---

(14) Al ser muy abundante la crítica social en *Cinco horas con Mario*, hemos optado por dar una lista de características genéricas. Junto a cada categoría ofrecemos los números de las páginas donde se observan algunas de estas características.

novelas es dada en forma indirecta: en *El camino* la intuimos, mientras que en *Cinco horas con Mario* aplicamos lo que Carmen critica en Mario a ella misma. En ambas obras toda crítica es deducida por el lector.

* * *

Hasta aquí hemos considerado los tres planos en los que se observa un marcado paralelismo entre *El camino* y *Cinco horas con Mario*. Las dos novelas poseen una estructura similar, técnicas parecidas y temas sociales comunes, aunque con más fuerza en la más tardía de las dos. Bien podemos presumir que estas semejanzas ponen al descubierto ciertas características del proceso creador de Miguel Delibes. *Cinco horas con Mario* constituye un retorno parcial a *El camino*, parcial, ya que en la novela más reciente se observa una aproximación estética más moderna y si se quiere más eficaz (15).—*LUIS GONZALEZ DEL VALLE (University Fellow. University of Massachusetts. AMHERST).*

---

(15) Nada en este ensayo intenta restarle originalidad a *Cinco horas con Mario* o a tratar de quitarle mérito a *El camino*. Simplemente intentamos presentar ciertos aspectos comunes entre las dos novelas. Vale añadir, sin embargo, que es nuestra creencia que *Cinco horas con Mario* es una obra superior a *El camino;* y esto se debe, en gran parte, al uso de técnicas que tienden a ratificar, en muy buena forma, el tema de la novela más tardía. Esta afirmación nuestra nos hace oponernos parcialmente a las siguientes palabras de Hickey, página 306: «Con todo, si Miguel Delibes constituye uno de los valores de la actual novela española, *no es fundamentalmente a causa de su técnica*. Es por la impresión de realidad auténtica que da en sus obras, por la actualidad de las cuestiones que plantea y el interés humano de sus personajes.» (La cursiva es nuestra.)

LA PRESENCIA DEL SADISMO EN SABATO

El sadismo está en vigencia, y preponderantemente, en parte de la novela latinoamericana actual. Se destaca sobre todo en Elizondo y Sábato. Sadismo significa, amén de lo sexual, instaurar en el mundo un estado de crueldad porque el mundo es cruel; dar a los demás, por obra de dominio, un destino: el que sádicamente se les imponga; suponer que a través de la conciencia torturada de los otros cada uno penetra en el sentido de su propia persona. (Simone de Beauvoir: *El marqués de Sade.*)

Frente al sadismo híbrido, casi de fórmula química, de Salvador Elizondo, el mexicano, en su libro *Farabeuf*, aparece el sadismo jugoso, carnal, de pulpa muy argentina de Ernesto Sábato, tanto en el «Informe sobre ciegos» (1) como en *El túnel*, antecedente de aquél. Ninguno de los dos sadismos sigue la norma de Sade, de cierta parsimonia ante el vértigo del placer, de ojo frío que ejecuta tranquilamente maldad, de conciencia castigada y por lo mismo escéptica, que hiere calculadamente. El escritor hispanoamericano, ya del Norte, ya del Sur, opta generalmente por la solución drástica, rehúye —su ser se lo impide— la continencia. Elizondo aplica un sadismo de receta, Sábato vive uno vital; los dos operan con pasión. Anda errado el mexicano, por lo que su libro se le descabala aun literariamente; sólo de anécdota sírvele el sadismo a Sábato, escritor real. En todo caso, si el mal hace de constitutivo de la vida tanto como el bien, no debería expresarse sino como el organismo vivo que es, a menos que se lo quiera adulterar, como se desvirtúa el licor con el añadido de agua anémica e incolora. Al mal, a las potencias del mal, aun para combatirlos, hay que abordarlos de frente, absorberlos en su totalidad. O como confiesa Sábato: «Soy un investigador del Mal, ¿y cómo podría investigarse el Mal sin hundirse hasta el cuello en la basura?»

Hasta el estrato más hondo —ese que está en contacto con las cavernas, las cloacas, los pasadizos subterráneos, las cuevas, las oquedades y la oscuridad, las alimañas, los pájaros ciegos de alas aceitosas, ratas y sapos, murciélagos y hombres sin ojos— desciende Sábato en el «Informe...» Es un descenso, claro está, metafórico; una forma de decir que se ha bajado al infierno, si el infierno estuviese en las profundidades. Personalmente creo que está en las alturas; justamente en los hombres con ojos, en la parte visible de las ciudades, en las personalidades que brillan después de reptar. Pero esto es marginal. Las profundidades de que habla Sábato pueden existir —y existen necesariamente— también en las alturas de que hablo yo. Por lo mismo, el «Informe...» es denuncia generalizada, memorial de agravios, panfleto que para mayor atraer o escandalizar tiene la andadura sinuosa del reptil. El dibujo en montículos lo da la anécdota del relato; el viaje de montaña rusa síguelo el lector. Es un ir quebrado, que bien podía haber sido rectilíneo; se conoce con antelación el desenlace, el único posible en estos casos. Si del infierno se trata, si del sadismo, cómo no concebir al fondo —en las últimas páginas— una boca gigante que succione para definitivamente aniquilar, o mejor aún, dentro de la alquimia preferida por Sábato, un «Ojo fosforescente», grande y

(1) El «Informe sobre ciegos» es parte del libro *Sobre héroes y tumbas*.

mágico, que atraiga y llame, también para devorar, al vientre de la estatua inmensa en que está colocado. Ojo que simboliza el ombligo y desde el cual partiría un cordón umbilical. El cordón del mal al que el hombre está atado y el vientre, un vientre maléfico, desde el cual el humano nace y adonde un día retorna. En suma, un proceso eminentemente sádico, según el cual se nacería, viviría y moriría fundamentalmente para apurar el mal.

Tanta maldad como sedimento de la vida, tanta atrocidad —grande o diminuta—, que hace del mundo lugar inhabitable; tanto poder negativo en torno vienen a significar casi una mística del mal: éste prevalecería sobre el bien. «Yo —dirá Sábato—, místico de la Basura y del Infierno, puedo y debo decir: ¡Creer en mí!» Sade, organizador de la ortodoxia, ya confesó que, «sabedor de los espantosos secretos de la Naturaleza, descubrió una suerte de placer inexpresable imitando sus maldades». Los personajes de Sábato no imitan necesariamente a los de Sade; si ejecutan o ejemplifican la maldad, obran más allá de los programas, que en el autor francés dan a cada jornada una organización casi militar. Son seres malos por naturaleza, por destino o por presión de fuerzas dialécticas, y si obran en secta —vale anotar obedeciendo consigna de grupo—, creen y practican el mal auténtico, no el de los tonos medios. Como en Dostoievski, en Sábato el mal tiene pureza. Dentro de su podredumbre, estatuido está en categorías: menos criminal hay en el asesino que aparece en la crónica roja que en el que, sin llegar al acto delictivo, va aniquilando lenta y sádicamente. Hay que reiterar que el sadismo no se refiere exclusivamente a lo sexual. Ya se ha dicho que es concepción doctrinaria, desarrollada no solamente por Sade, sino por Bataille, Marmori y otros, aun los mismos poetas malditos. Del mal como amo absoluto, como inclinación difícilmente desafiable, se va, como es obvio, a una aceptación materialista de la vida, a una ponderación del instinto de muerte, a la búsqueda del otro —el mal se ejercita en el semejante, en el otro— y al encuentro, en el justo vértice, de los términos opuestos. Habría en el ejercicio del mal tanto una voluptuosidad como un terror, tanto un espasmo de vida como uno de muerte (Bataille). Esa especie de descarga eléctrica que Sábato, el apasionado, quiere retener para sí, impidiendo desgaste y huida, para que la palabra transida pueda testimoniar los estertores grandes, los venenos y las dichas aunados. Es escritor exagerado que ama su exageración y que camina con paso largo, absorbiendo aire a bocanadas. Por ello, van sus obras resueltamente camino del morir; tanto *El túnel* como el «Informe...» concluyen en asesinato; viene a dar lo mismo un tiro de pistola que un ser en trance de absoluta sumisión. Tanto Castel como Vidal Olmos,

las creaturas de Sábato, exorcizan a la vida por llevarla a la muerte; le imponen un detente rígido y dogmático que le impide ser alegre, o purificada, o maravillosa, o feliz. La vida, que, vista desde la orilla de lo divino, es para Sábato, entre otras posibilidades, una de las «varias pesadillas de Dios». Concepción un tanto fantasmal y fundamentalmente metafórica, dúctil y caminadora como ente poético, antes que principio rígido y esquemático de un sadismo doctrinario.

Y es que en Sábato el sadismo tiene el peso más bien del pretexto; a pesar de las escenas lúdicas violentas de Vidal y el pintor con la ciega en presencia del marido, o del acto de antropofagia, lento, minucioso, perverso y reiterativo del hombre que por hambre, maldad e inminencia de muerte, devora a su propia mujer; a pesar también de que en estos u otros episodios lo sádico se exhiba, casi en exposición radiográfica, en toda la plenitud de un tejido psicológico. Es sadismo que muestra una expresión de poderío frustrado, de autojustificación, de odio, por ende, a la propia incapacidad. Y algo importantísimo: revela el anhelo de que los seres todos se agrupen en determinada nivelación, esa nivelación baja que permite al que está más arriba el ejercicio de una crueldad.

Y decía que es pretexto de Sábato esta exploración del mal porque su comarca real no corresponde a aquella en que se gestan las tinieblas, y si hay tinieblas, sirven para que, desgarradas, desnuden panoramas inexplorados. El sadismo de Sábato no se plasma así fundamentalmente en la pareja; es un trasfondo de la humanidad y una posibilidad verídica de actuación. Parece entonces real que los humanos se unifiquen en sectas —cualquiera de ellas— para así organizarse en poder y obrar en forma sádica, unos contra otros. E inversamente, que exista el sentimiento masoquista de sometimiento y de necesidad de integrar el clan: quienes consienten disfrutan de un premio y de una relativa tranquilidad. En el «Informe...», aquellos que no acatan a los ciegos —podía haber sido un partido político, una ortodoxia cualquiera—. vense condenados, chantajeados, envilecidos y, finalmente, muertos. Se les sacan aun los ojos, se les hace odiados, como en la vida misma se le mata el prestigio a quien, por mirar en forma distinta, se atreve a arrojar un vaho de niebla a muy otros mirares. Pasa lo mismo que con las castas, dotadas de una especie de orgullo animal e incapaces de diálogo unas con otras. Que ya se sabe que tanto en lo colectivo como en lo particular hay el máximo daño en mostrarse diferente; al fin de cuentas, para muy poco: individualidades y no individualidades, especies albinas y especies normales deben progresivamente desaparecer. A esta nivelación injusta, aunque seguramente muy justa cuando el tiempo se encarga de la necesaria decantación, entrega

Sábato su pasión preferida. Si morir implica un mal, también implica para el escritor un acto de sadismo, tenaz y dramáticamente ejercido hasta la consumación de unas y otras vidas. *El túnel* y el «Informe...» testimonian con un relato vital esa inevitable pulverización, probablemente buscada en forma masoquista por el mismo humano, dispuesto muchas veces a desaparecer voluntariamente.

Se dice entonces sadismo en este novelista, como bien se pudo nombrar muerte y destrucción o conocimiento desgarrado de lo humano. Sadismo para desde él atrapar el mundo, para interpretar el reino de la muerte, no porque se quiera —como busca Elizondo, por ejemplo— hacer obra de calco de una postura literaria europea o de una deformación psicológica ya exhaustivamente estudiada.

Si la exploración de temas a veces truculentos —realmente sádicos— viene a significar sólo coartada para Sábato, buceador de algo mayor, para el lector, Sábato es algo más que esos temas e indagaciones. A Sábato se le lee por muy real escritor, por muy inmenso artista. Viene parejo con Onetti, otro hombre entero en lo que escribe. Y ambos, a pesar de su aparente negativismo, son poderosos afirmadores. Una cura de ética vital se halla en estos dos narradores, solitarios y confesionales, hurgadores del universo y de su universo íntimo, a despecho de cualquier pudor. Es como si se hubieran propuesto destapar continuamente del recipiente que aloja al mundo la tapa con la cual se asfixian malos olores, se estrangula el humo y se disimulan los manejos que se cuecen dentro. Ese foso hondo al que Sábato, vehemente, se arroja y al que Onetti desprecia con un quémeimportismo decididamente olímpico. Pero en ambas actitudes aparece la pendulación inevitable de unas mismas afirmaciones: una muy delgada fe en la vida y el otorgamiento de un muy ancho margen en el humano para toda clase de desviaciones. Con la acentuación de que tanto Sábato como Onetti empiezan por inculparse a sí mismos, por su innata capacidad de corrupción, por observar y recorrer los numerosos senderos que en sus propios espíritus se bifurcan, cruzan y entorpecen unos a otros. Perecen los nuevos Amieles con idéntica inseguridad, autocorrección constante y revisión exhaustiva de posibilidades y actos. E igualmente dotados de un «alma barométrica, evidentemente propensa al autoanálisis, a la introversión y a la melancolía» (2), aunque —tal la salvedad— nada tímida. Mejor aún, los ejecutores de un seudosadismo-masoquismo íntimo, dispuesto a castigar —muy discretamente en Onetti— y a dejarse castigar, para así entrar en obra de desbroce y edificación. (Los celos de *El túnel* trasuntan una desviación sádica:

(2) Gregorio Marañón: *Amiel.*

las creaturas de Onetti, como ánforas vacías que aceptan porque sí un líquido u otro líquido, rezuman una pasividad masoquista.)

Tal nexo de Sábato con Onetti, centrado en el justo tema del sadismo-masoquismo —¿acaso no se escribe acerca de lo que se lleva dentro?—, viene a ser endeble, de fibra apenas vegetal, si se le pone al lado del que une a Sábato con Albert Camus. Sólo una unión de articulación carnal, de émbolo que gira dentro de una oquedad, podía haber aunado así a estos dos autores. Leer *El túnel* es escuchar, en muy otras circunstancias, la autoconfesión desafiante, casi como guante que se arroja al rostro del mundo, en *La caída*, o ver aún allí repetido —para hablar de detalles— el hecho de una misma indiferencia ante la muerte materna, decidor y definitivo en *El extranjero*. Sé que Camus elogió *El túnel*. Hubo de hacerlo. Se hallaba con un compañero de ruta o de túnel y con la exposición de una misma teoría, la suya y la de muchos otros. Había que oír resonar, allende el mar, el acre grito del existencial, impugnador de un mundo tan extraño como incomunicable, para saber que una misma mano opresora se posaba en el cuello del humano de aquí y de allá. Y algo más: ver que sus propias predilecciones, las de Camus —Dostoievski, Kafka, Unamuno— eran también las de Sábato. Se plasmaba así de Europa a América y de América a Europa un anillo, con peso y fulgor de compromiso sanguíneo. Una misma sangre circula en la ronda de sardana de esas manos diferentes y unidas, en una misma tenacidad, en un fervor paralelo. Son los escritores de la angustia humana, paradójica y extraña, inalterable en el tiempo. Unamuno, por ejemplo, responde al imperativo de comunicación: quiere escuchar su corazón aun en la recámara vacía del corazón enemigo (*Abel Sánchez*); Kafka tantea en la oscuridad de una condena sin apelación. Más tarde Sábato, por unamunesco, se sumerge inexorable, voluntaria y fatalmente en el mundo de los ciegos, contrarios suyos: «Era cierto que yo parecía prisionero de la Secta, y que aquella mujer que ahora estaba a mi lado y con la que yo tendría la más tenebrosa de las cópulas parecía ser parte o comienzo del Castigo que la Secta me tenía destinado; pero también era cierto que era el final de una larga persecución que yo, por mi propia voluntad, había larga, paciente y deliberadamente llevado a cabo a lo largo de muchos años.» O por kafkiano, el escritor argentino, describe en la trama succionadora del Informe o del Túnel el tejido inapelable de una tela de araña, poderosa e inevitable, creciente y sin riberas: «Nadie —dice— puede escapar a su propia fatalidad.» Como también hay en el Informe, en sentido inverso, una reactivación del mito de Polifemo, enceguecido por Ulises. No se enceguece el cíclope en la obra de Sábato; será Vidal Olmos, suerte de Ulises, el que se someta, al menos

imaginativamente, a la ceremonia purificadora y de sacrificio en que grandes pájaros, también ciegos, exprimen hasta tornarla líquida la fruta vítrea de los ojos suyos. Y todo desde la mirada directriz, inescrutable y vigilante de un anciano de un único mirar, nuevo Polifemo, tan gigantesco y exuberante como el cíclope barroco que exalta Góngora en su *Fábula de Polifemo y Galatea.*

Se podría aun pensar que en el Informe hay, como en la *Odisea,* una teoría del regreso y otra del conocimiento (3). Quiere Vidal, aunque perezca, conocer e identificar plenamente la vida desconocida de los ciegos, y para ello va de odisea en odisea; desea también retornar al núcleo mágico del mal, desde donde algún día partió. Como Ulises, que hace de asta de mástil frente a todas las asechanzas —única forma de vivirlas en totalidad—, y que obsesionado existe también para regresar al lado de Penélope.

Odisea o no Odisea, Sábato no persigue esencialmente una recreación del tema homérico. Le sirve de pretexto, como en determinada hora le sirvió el sadismo. Hacen de puentes colgantes que le permiten atravesar el terreno ajeno para desembocar en el terreno suyo. No se olvide que se va a lo propio a través de y por los demás. La soledad absoluta, el creativismo estrictamente puro son utopías.

Lo de Sábato —por adentrado en sí, no porque de ser en algo manes de otros— es creer definitivamente en un destino succionador, especie de torbellino íntimo que hace de cada ser lo que ese ser debe ser y no otra cosa, y que dentro de ese *fatum* no pueden existir ni casualidades ni imprevistos. Hay sólo hechos concretos, dramáticamente decretados y tan verídicos como pasos inapelables de un método científico. Las creaturas de Sábato se debaten así en un tejido de sospechas, de suposiciones —se piensa en *La era de la sospecha,* de Nathalie Sarraute—, de porqués infinitos, de vueltas y tornavueltas, para nada, puesto que el destino llévalas a algo ya premeditado, ya estatuido. Se advierte en este clima una tristeza de cantera o de cantos rodados y hasta el dombo de la cuenca vacía del cielo. Son los hombres, peces puestos en red, asfixiados en red y que, no obstante, hasta última hora no miden lo irrevocable de la malla. De allí que en Sábato se aparejen un criterio científico y otro empírico: científicamente se dicta condena sobre uno y otro personajes, empíricamente se les hace vivir esa condena. Tal escalón doble dota a las obras del novelista argentino de una disnea realmente angustiosa, decididamente fatal. Sábato es un nuevo trágico, y como tal, el testimonio de toda una balumba de presentimientos, sospechas e incertidumbres.

---

(3) Anota de la *Odisea,* VALGIMIGLI.

¿Cómo entonces pretender, para quien mira la vida así, que los hombres —conejillos de experimento— permanezcan incólumes, del nacimiento al morir? ¿Es decir, que el yo de quienquiera sea el mismo, como anuncian los documentos públicos, de edad a edad? ¿O que el comportamiento de alguien se someta a una legislación de estacas, adecuada para una situación sin cambios? Sábato no acepta un ser estable, sino uno disgregado, desintegrado, capaz de actos ambiguos. Tampoco admite que la realidad sea una unidad, o que el conocimiento pueda testimoniar algo más que el ejercicio de una multiplicidad de sospechas. La realidad, como una caja china que en sí misma lleva dentro varias otras, se le descompone por lo menos en cuatro compartimientos: el plano en que se vive, aquel en que se cree estar, el de los sueños y el de los supersueños y superrealidades. Si en la vida hay un infierno, éste surge entre otros factores porque se la quiere fijar dentro de muros cerrados. Sobrepasar tales frenos viene a constituir el pedimento máximo del Sábato vital, que el otro, el científico, sabe con antelación que no legitimará su empresa y que en el fondo de su vida, o de todas las vidas, sólo existe un túnel devorador.

Es escritor a quien en definitiva le devora la fiera y en forma total. Los prolegómenos de ese desenlace ya se han visto: dar rodeos en torno del sadismo, de las teorías homéricas, coincidir con Camus, Unamuno, Kafka, Dostoievski. Podía haber dado vueltas alrededor de muy otra cosa. Porque a Sábato le sucede lo que a tantísimos seres en la vida: saben a dónde van, pero necesitan de justificativos, de hitos en qué apoyarse. Su obra se incrusta, por esto, tan reciamente en quien la lee; vive allí un hombre entero, complejo y difícil, que además sabe escribir y ser artista, no un escritor de menesterosas divagaciones.

De allí, por contraste, la impotencia de la modalidad sádica en Elizondo: sólo expresión de mimo, frente a la potencia, en cambio, de la de Sábato. Aunque paradójicamente para ambos el sadismo sea algo extraño, algo que está de más, pero que se utiliza.—*LUPE RUMAZO (Apartado de Correos 707. QUITO. Ecuador).*

MACEDONIO

«El universo o realidad y yo nacimos el 1 de junio de 1874.» «Nací tempranamente en una sola orilla (aún no me he secado del todo) del Plata.» «Me encontraba en Buenos Aires a la sazón.» «Era

en 1875, era el año de la revolución del 74.» «Pocas personas empezaron a vivir tan jóvenes.» «Durante un minuto fui el americano de menor edad.» «Nací el 1 de octubre de 1875, y desde ese desarreglo empezó para mí un continuo vivir.» Con razón César Fernández Moreno comenta: «el nacer es para él una fiesta» (1).

En verdad nació Macedonio Fernández por esos años —setenta y tres, setenta y cinco—, en los que también nacieron Chesterton y Leopoldo Lugones; el padre de Jorge Luis Borges también nació por ese entonces y fue su amigo. Tuvo además Macedonio amistad con Juan B. Justo y era primo de Gabriel del Mazo, que fuera, entre otras cosas, dirigente de la Reforma Universitaria de 1918.

La revista *El Hogar* publicaba semanalmente trabajos de humoristas extranjeros y Macedonio fue incluido como tal; la semana siguiente apareció una carta que había enviado a la redacción y en la que sostenía que lo único que tenía de uruguayo —ésta es la nacionalidad que le habían endilgado— es haber vivido toda su vida en Buenos Aires. Su hijo Adolfo de Ovieta aclararía, varias décadas después de ocurrido este episodio, que la familia de su padre está radicada en el país desde hace diez generaciones aproximadamente.

Para Girondo, Lugones era un orador, y Macedonio, hombre de pocas palabras: «sólo hablaba cuando tenía algo que decir; escuchaba, escuchaba mucho». Quienes llegaron a conocerlo —desgraciadamente, por una nimiedad, no tuve esa fortuna— admiraban la gran atracción de su personalidad, la agudeza de su inteligencia, el vuelo de su imaginación, su carga humana. Su riqueza humana y verbal:

Amor se fue; mientras duró
De todo hizo placer.
Cuando se fue
Nada quedó que no doliera (2).

Con Julio Molina y Vedia fundó —en unas tierras que éste tenía en Paraguay— una colonia anarquista; pretendía vivir plenamente la naturaleza y siempre fue fiel a este criterio; necesitaba tener cerca un árbol, un río; «nunca tomó remedios», cuenta su hijo Adolfo. Sostenía que el hombre —recordó alguna vez Girondo— debía comer cuando tenía hambre y dormir cuando tenía sueño. Viejo insomne, no encontraba dificultades en practicar esta técnica; pero el problema le surgía con la comida: «Uno sabe que tiene hambre; el problema es acertar

(1) César Fernández Moreno: *Introducción a Macedonio Fernández*, Buenos Aires, Ediciones Talía, 1960.
(2) Macedonio Fernández: *Poemas*, México, Editorial Guaranía, 1953.

con la comida que uno realmente tiene ganas de comer; descubrir cuál es.»

Luego de su experiencia anarquista-guaraní se casa (1902) con Elena de Obieta; cuando ella muere (1920), cuando «alcanza su máxima virtud», arranca uno de los más bellos poemas que haya escrito Macedonio Fernández: «Elena Bella Muerte». Viudo ya se pierde, al decir de Ramón Gómez de la Serna, «en el bosque de la vida»; inmerso en una peculiarísima percepción de la realidad, no estará seguro de vivir —«si vivo», dirá—, aunque lo haga a su manera durante más de treinta años, hasta morir en 1952.

«Abogado a los veinticinco años, ejercí mi amena profesión durante veinticinco años sin empleos del Estado», dato, al parecer, inexacto, ya que habría sido fiscal en Misiones, de donde lo echaron por no acusar a nadie. Luego de sus andanzas por «el bosque de la vida» poco se sabe; después de dieciocho años de matrimonio, en los que amó a su bella mujer, muerta ella, al parecer, nunca intentó formar una nueva pareja. Esto no quiere decir que haya prescindido de la mujer; «nadie le conocía nada —comentó algún amigo suyo—; señal de que algo debía tener». Girondo fue más preciso; recordó que vivía por la calle Lavalle, por donde circulaban entonces numerosas prostitutas; Macedonio elegía, invitaba a subir y ponía a disposición de la mujer todo el dinero que tenía; «cuando se acabe te vas», y nunca ninguna lo estafó, porque «las trataba como si cada una de ellas fuera la compañera de toda su vida, la mujer». Una se lo llevó a vivir a un invernadero; allí —feliz— pasaba Macedonio las horas, esperando que llegara y le trajera alguna comida. Estaba en la gloria, en ese lugar calentito, en ese tibio invernadero, ya que son proverbiales sus camisetas superpuestas, sus diarios interpolados en las prendas interiores para no perder temperatura —«somos peces del aire», le escuchó decir Juan L. Ortiz, justificando su predilección por los ambientes húmedos—, porque es sabido que era terriblemente friolento. Hasta la manía; su hijo Adolfo interpreta que esta obsesión era subjetiva; pudo ser histórica: falta de *plafond,* de sustento para su vuelo.

Es el frío que puede sentir un hombre demasiado solo; un hombre que se adelantó imprudentemente a su época. Así, a Juan Carlos Paz —cuando éste aún no soñaba con la música dodecafónica— le planteaba la incomodidad que él sentía con el ritmo; le molestaba esa división simétrica, inflexible. Por esto se pasaba horas buscando con su guitarra los acordes esenciales. A lo mejor por razones parecidas no publicó nada entre los años 1905 y 1922; luego dirige con Jorge Luis Borges la revista *Proa,* y más tarde colabora en *Martín Fierro* hasta que deja de salir en 1927. Macedonio vuelve a publicar recién en

1945, cuando sus hijos Jorge y Adolfo publican *Papeles de Buenos Aires.* En suma, no le preocupaba demasiado estar quince o veinte años sin publicar, y cuando lo hace es impulsado más por entusiasmos juveniles que por razones profesionales.

Consecuentemente, sus libros comenzaron a salir dispersos. *No todo es vigilia la de los ojos abiertos* fue editado en 1928 por Manuel Gleizer en el volumen VI de la colección «Indice»; el libro lleva como subtítulo «Arreglo de papeles que dejó un personaje de novela creado por el arte. Deunamor el No Existente Caballero, el estudioso de su esperanza». Al año siguiente aparece *Papeles de recienvenido* en la colección «Cuadernos del Plata» —la dirige Alfonso Reyes— de la editorial Proa. En 1940, en Santiago de Chile, la editorial Ercilla publica *Una novela que comienza,* y un año después de su muerte aparece en México una colección de poemas. Su obra es reducida, se conoce mal; quienes estuvieron cerca suyo sostienen que escribía sobre papeles ya escritos; que escribía y tiraba al fuego; que algunos papeles se habrían salvado en virtud de los cuidados, de la intercepción que sus hijos hacían entre Macedonio y las llamas. Se han perdido de todas maneras —según parece— enormidad de textos, incluso de letras de «cifras» y otros motivos camperos que componía incansablemente con su magnífica guitarra. Recién diez años después de su muerte, sus libros comenzaron a tener una difusión un poco más amplia.

Sus anécdotas abundan y su personalidad va constituyendo una suerte de enigmática e inocente leyenda. Se dice que alguna vez defendió a Eva Perón y que comparó su ignorancia con la de Juana de Arco, que tampoco había recibido una educación muy esmerada. Con Xul Solar, el pintor, el gran inventor de juegos —horóscopos combinados con ajedrez—, de idiomas, se divertía hablando precisamente el «neocriollo» que Solar había concebido. Girondo cuenta que una noche en que se agasajaba en su casa de la calle Suipacha a Juan Ramón Jiménez apareció Macedonio; la gente corrió a recibirlo y se quedó rodeándolo y conversando con él, porque en esa época no se le veía mucho. «El problema era que se olvidaban de mi invitado —recordó Girondo— y se estaba quedando solo. Hasta que por fin logré sentarlos juntos; entonces respiré.»

En 1927, con motivo de la nueva candidatura presidencial de Irigoyen, organiza una suerte de campaña electoral en la cual se propone. Es más simple, a su entender, ser presidente que lustrabotas, ya que a nadie se le ocurre lo primero y a todos lo segundo; organiza así una campaña, contando con la complicidad de los muchachos de *Martín Fierro.* Lo curioso era el objetivo; consistía en crear el desconcierto general; para esto proponía la instalación de salivaderos móviles, esca-

leras de peldaños desiguales, solapas desmontables que quedaran en las manos agresivas del primer «solapeador» que se pusiera a tiro, peines con doble filo.

«Siendo así y lo demás de otro modo, es casi seguro que las continuaciones alargan los artículos y también que todo hombre creyó alguna vez tener en su poder la manija de este quejadero redondo y que no hay en Buenos Aires esquina tan larga que permita esperar en ella todo el tiempo necesario para catalogar cuantos proyectos se le ocurrirían a tal hombre de lo que haría y desharía con el mundo en que nosotros estamos tan tranquilos. En fin, en un país de pastores con diez generaciones de dieta cárnea, en que se permite comer remedio y se prohíbe comer carne, hay motivos de entretenerse...» (3).

Sus chistes, sus burlas —«un prólogo que comienza en seguida es un gran descuido; el preceder, que es su perfume, se le pierde, como el futurismo que se practica genuinamente sólo dejándolo para más tarde»—, más que una elusión, suponen un enfrentamiento, una propuesta: «el envión de leer cuentos árabes me arrastró en la adolescencia, por ignorar que eran sólo 1.001, a seguir leyéndolos después de concluidos; se me avisó más tarde que lo que leía era después de terminado, y así continué devorando cuentos, que encontré abundantes en la moral, en la Historia; el cuento del Progreso, el de la abnegación de los políticos, los religiosos, los propagandistas de cualquier cosa desinteresada, la felicidad del bueno, el arrepentimiento del malo, la concordancia última entre la convivencia individual general o utilitarismo, el orden del universo y otros milagros de la abundante 'fe' de los hombres de ciencia, tan exigentes con los milagros populares».

La propuesta supone así una crítica, no es una ocurrencia en el aire: «Las cosas existen hasta que uno se oculta de ellas.» Ofrece a los demás su «dudar y variar»; propone el movimiento más que los fines; el ejercicio de la vida, el asombro ante los cambios: «No sé si existe Dios y no admito que haya castigos y bienaventuranzas, pero creo firmemente que la chispa que arde en nosotros no puede ser aniquilada y que tiene un destino más consolador que la caza del oro», escribía Macedonio Fernández a su tía Angela en una simple correspondencia doméstica.

Su actitud al rechazar fines utilitarios lo coloca en el espíritu de una cultura comprimida que busca consecuentemente su liberación, en nuestra cultura. Y así se enrola también en el circuito propuesto por los grandes movimientos renovadores de este siglo; es el primero en hacerse cargo integralmente —adelantándose un poco, sin saberlo

(3) Macedonio Fernández: «Artículo diferente», revista *Martín Fierro*, número 24, 17 de octubre de 1925.

tal vez— a las propuestas de dadaístas y surrealistas, hacer de la poesía una forma de vida. «Sólo es belarte aquella obra de la inteligencia que se proponga no un tópico o faz de la conciencia, sino la conmoción de la certeza del ser, de la conciencia en un todo y que para ello no se valga nunca de raciocinios.» Al criterio modernista de una percepción artística sensorial desliza un nuevo concepto integral, globalizador. Dice *inteligencia* y conciencia, pero también *pasión:* «Sólo reverencio la pasión, y tú, joven, eres ella.»

Sin ahogar con ella la lucidez, tuvo la grandeza de remitirse —a lo mejor también sin saberlo— a las pautas de nuestra realidad continental: la pasión que se hace inteligencia, el arranque espontáneo que se sistematiza, la furia que consagra un mecanismo de emancipación. La seriedad de sus preocupaciones —o de sus penetraciones— nunca lo arrastraron a la solemnidad; tampoco era un hombre sentencioso; renovador de la técnica verbal, forzando siempre la palabra, que, exigida, va dando a su vez forma a una idea; rastreando, por otra parte, en la respiración de otras épocas —así los aires de Garcilaso o Quevedo que suelen tener sus poemas—, desembocan en un sentido de la muerte que no engendra sus angustias; es una forma de ver la vida sin resignaciones. Hay carencia de culpa y de autocompasión. El futuro resulta así menos ontológico que cósmico, más universal que esotérico.—*FRANCISCO URONDO (Alem, 896. Buenos Aires).*

EN TORNO A VICENTE ALEIXANDRE

Hasta hace poco tiempo era usual ver en Darío y en el modernismo el origen de la corriente poética que llena los últimos sesenta años de nuestra historia literaria. Hoy sabemos que «Bécquer preludia técnicas estilísticas que más tarde constituirán elementos trascendentales de la estética del modernismo» (1), y que la raíz de la poesía moderna española es la obra de Bécquer, con la cual se cierra un largo período de modorra poética que truncó durante casi dos siglos la poesía nacional. Así, pues, la continuidad respecto de nuestros clásicos es, en cierto modo, irregular. Las características generales de la moderna poesía europea y, por tanto, de los poetas españoles de nuestro tiempo, tienen su origen con más o menos variantes en ese momento poético que surge a finales del siglo XVIII; momento casi

(1) IVAÁN A. SCHULMAN: *Génesis del Modernismo* (México: El Colegio de México-Washington University Press, 1966), p. 88.

por completo estéril en nuestro país, y que señala el comienzo del período que a través de la poesía francesa del siglo XIX —Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé— llega casi hasta nuestro tiempo.

Relacionados íntimamente con la poesía europea de su tiempo, pues «a partir de la llegada de Rubén Darío a España, las ideas literarias francesas se habían ido difundiendo y habían captado numerosos adeptos» (2), los grandes poetas españoles de nuestro siglo habían resucitado el legado y la tradición espiritual de nuestros clásicos, cuya influencia es bien visible tanto en su vertiente crítica como en su vertiente creadora.

Luis Cernuda, en su libro *Estudios sobre poesía española contemporánea*, ha trazado la trayectoria de la evolución de los poetas que surgieron en la tercera década de nuestro siglo, cuyos primeros trabajos fueron recibidos con cierta incómoda sorpresa ante su pretendido hermetismo intelectual: Guillén, Salinas, Diego, García Lorca, Alberti, Aleixandre, Prados y Altolaguirre poseen —según Cernuda— las siguientes características: *a)* predilección por la metáfora; *b)* actitud clasicista; *c)* influencia gongorina, y *d)* contacto con el superrealismo (3). De estas cuatro notas es el contacto con el superrealismo la que dota al grupo de una base común y de una estructura orgánica, por lo que será necesario examinar este movimiento en vista de la importancia que supuso para nuestros poetas.

En 1891 se llevó a cabo en París una «Enquête sur l'evolution littéraire», realizada por Jules Huret, que demostró que el simbolismo se había convertido en la más célebre tendencia del día; Verlaine y Mallarmé eran el centro de la atención del público de la época. Esta poesía ha sido caracterizada por Friedrich así: «La poesía lírica de Mallarmé es la encarnación de la soledad total. No quiere saber de la tradición cristiana, la humanista o la literaria. Se niega a intervenir en el presente. Mantiene al lector a buena distancia y no se permite a sí misma ser humana» (4). En esta poesía triunfa un afán irracionalista que Mallarmé, al pretender escapar al «torrente de la banalidad», expresó así: «A los ojos de otros mis obras son como las nubes ante el relámpago y las estrellas: inútiles... Expulsa la realidad de tu canción, porque es vulgar... Lo único que debe hacer el poeta es laborar misteriosamente, con los ojos puestos en el Nunca» (5).

---

(2) J. M.ª CASTELLET: *Un cuarto de siglo de poesía española (1939-1964)* (Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S. A., 1966), p. 38.

(3) LUIS CERNUDA: *Estudios sobre poesía española contemporánea* (Madrid: Editorial Guadarrama, 1957), pp. 184-189.

(4) HUGO FRIEDRICH: *Estructura de la lírica moderna* (Barcelona: Biblioteca Breve, Editorial Seix Barral, S. A., 1959), p. 219.

(5) Citado por E. FISCHER en *La necesidad del arte* (Barcelona: Colecciones Península, edicions 62, S. A.», p. 83.

La obra de arte, pues, era considerada entonces no sólo como finalidad, no sólo como juego suficiente por sí mismo, sino como modelo de vida. El movimiento simbolista extrema así los viejos sueños románticos al hacer del arte la justificación de la vida, estado al que se llega al cabo de un hondo divorcio entre el artista y la clase dominante: la burguesía.

Este callejón sin salida que condujo «l'art pour l'art» a la poesía hizo crisis con el dadaísmo, que surge como protesta contra una sociedad desintegrada y en guerra, y es también un esfuerzo por destruir los viejos moldes expresivos en pro de una más grande libertad formal. Sin embargo, lo que nació como un nuevo orden resultó ser la anarquía sin norma. Pero una nueva empresa estética iba a atestiguar durante mucho tiempo el estado de crisis que el dadaísmo había ilustrado brutalmente, el surrealismo, cuyas bases fueron promulgadas por André Breton en su Primer Manifiesto superrealista de 1924. Según señala el propio Breton, el superrealismo que implica toda una gigantesca protesta, tiende a convertir a la poesía en una experiencia total. Por medio de la escritura automática, la irracionalidad, la irreductibilidad del lenguaje poético cobran todo su sentido; al ser reconocido como la voz del inconsciente, ese lenguaje parece, por primera vez, liberado de las cadenas de la razón y de la prosa. Y así, al mismo tiempo que atacaba al arte nacido de una voluntad predeterminada, esperaba salvarlo, aceptándolo «a lo sumo como vehículo del conocimiento irracional, de sumergirse en lo inconsciente, en lo prerracional y lo caótico, y aceptan el método psicoanalítico de la libre asociación, es decir, del desarrollo automático de las ideas y de su reproducción sin ninguna censura racional, moral ni estética, porque imaginan que con ello han descubierto una receta para la restauración del bueno y viejo tipo romántico de la inspiración» (6). Pero dejando aparte esta contradicción inherente al superrealismo, lo decisivo de este movimiento es el descubrimiento de una «segunda realidad», estrechamente relacionada con el mundo de los sueños.

Volviendo de nuevo a la generación española de 1925 nos encontramos con que, poco a poco, y por lo general después de publicados ya sus primeros libros, el superrealismo francés influye en su nuevo tono. Esta influencia es evidente, por una parte, en la extrema libertad formal, y por otra, en el tono general de ruptura, a veces violenta, visible en estas obras.

Al mismo tiempo que toma carácter el aliento superrealista en parte de esta generación, se desarrolla otra corriente literaria de origen

---

(6) A. Hauser: *Historia social de la literatura y el arte* (Madrid: Ediciones Guadarrama, 1957), p. 1275.

francés e hispanoamericano: el creacionismo. El chileno Huidobro y el español Juan Larrea adoptan, primero en francés y luego en castellano, el verso creacionista cuyo inmediato seguidor y defensor fue Gerardo Diego. Vicente Aleixandre, Luis Cernuda y Federico García Lorca, en cambio, hicieron coincidir sus particulares propósitos durante algunos años con el superrealismo. Los restantes permanecen indecisos entre ambas corrientes, que sólo tenían en común la gran libertad expresiva. Pero en realidad, la poesía creacionista no deja de parecernos hoy un juego verbal más o menos afortunado. El superrealismo español, en cambio, debido a su poderosa personalidad y a ciertas notas que son el germen de su heterodoxia estética, sigue ofreciendo un interés actual extremo. Alberti, Lorca y Cernuda se dejaron ganar por el impulso superrealista para abandonarlo después en busca de sus propias voces. Pero Aleixandre aceptó el modo superrealista durante largo tiempo, hasta el punto de convertirse en realidad en el maestro indiscutible de esta corriente literaria, de manera que su libro *La destrucción o el amor* puede ser considerado el libro cumbre del superrealismo europeo. Aparte de esta obra, en la que culmina un largo proceso de la literatura occidental, escribe otras tres de impulso similar: *Espadas como labios, Pasión de la tierra* y *Mundo a solas.*

Esas posibilidades de que hablábamos a propósito de la rebelión superrealista y también las de cambiar al hombre y a la sociedad, identificando pronto la poesía con la acción política a través de la revolución marxista, es lo que constituirá, en un cierto momento, como se sabe, el gran sueño surrealista: la eficacia de la palabra. Pronto, en efecto, André Breton —y con él la mayor parte de sus amigos— se comprometerá políticamente. En España, donde un cúmulo de fuerzas adversas han detenido toda posible evolución, es natural que aquella rebeldía, aquella experiencia poética, que se quería que se realizase además políticamente, encontrase un campo abonado. En la obra de los tres grandes superrealistas españoles, esta rebeldía se enlaza íntimamente con una especial conciencia trágica del vivir humano, que caracteriza a la peculiar visión poética de la realidad que yace en sus obras. Esto sólo basta para marcar las claras diferencias con el superrealismo francés, que ya han visto varios críticos, entre ellos Ricardo Gullon y Carlos Bousoño (7). El propio Aleixandre las ha señalado al

---

(7) R. Gullón: «Itinerario poético de V. Aleixande», *Papeles de Son Armadans*, XI, 1959, pp. 195-234. Y Carlos Bousoño: «La poesía de V. Aleixandre. Imagen, estilo, mundo poético» (Madrid: *Insula*, 1950).

escribir lo siguiente a propósito de *Pasión de la tierra:*

> Es el libro mío más próximo al suprarrealismo, aunque quien lo escribiera no se haya sentido nunca poeta suprarrealista, porque no ha creído en lo estrictamente onírico, la escritura automática, ni en la consiguiente abolición de la conciencia artística (8).

La función del superrealismo español fue, pues, sacar a la luz una serie de fuerzas dormidas:

> *Pasión de la tierra,* el libro segundo de poemas en prosa, supuso una ruptura, la única violenta, no sólo con el libro anterior, sino con el mundo cristalizado de una parte de la poesía de la época. Algo saltaba con esa ruptura —sangre, quería el poeta—. Una masa en ebullición se ofrecía. Un mundo de movimientos casi subterráneos, donde los elementos subconscientes servían a la visión del caos original allí contemplado, y a la voz telúrica del hombre elemental que, inmerso, se debatía (9).

Pero lo esencial de esta poesía es la fuerza de esa conciencia trágica, esa tensión entre dos mundos que estos poetas elevan a categoría metafísica. Desgraciadamente esta observación que realizamos a propósito de los tres grandes poetas españoles que usaron durante algún tiempo del superrealismo como vehículo de su dolorosa conciencia —Aleixandre, Cernuda y Lorca—, sólo podemos hoy ratificarla respecto de dos de ellos. Y de este modo abandonó el impulso superrealista las letras españolas, después de haber superado el modelo francés que les había inspirado. Este abandono puede ser caracterizado con estas palabras que Cernuda escribió en su *Historial de un libro:*

> El período de descanso entre *Los placeres prohibidos* y *Donde habite el olvido...* representó también el abandono de mi adhesión al superrealismo. Este había deparado ya su beneficio, sacando a la luz lo que yacía en mi subconsciencia, lo que hasta su advenimiento permaneció dentro de mí en ceguedad y silencio (10).

A partir de este momento ya no es posible hablar de «generación de 1925» —entendido por tal un grupo de tendencias comunes— si no es por motivos de simplificación. De todos los poetas que hemos citado, dos se alzan hoy presidiendo los destinos de nuestra poesía: Vicente Aleixandre y Luis Cernuda. Ambos han sabido compaginar a lo largo de su obra dos características decisivas: evolución y continuidad, y han determinado, cada uno siguiendo su propia personalidad, el rumbo general de nuestra lírica.

---

(8) V. ALEIXANDRE: *Mis poemas mejores* (Madrid: Editorial Gredos, 1956).
(9) *Ibid.*
(10) LUIS CERNUDA: *Historial de un libro* (Madrid: Editorial Guadarrama).

La publicación de las poesías completas de Aleixandre en un único volumen nos permite observar claramente la fuerte cohesión estructural que informa todo el núcleo de la obra (11). Los doce libros que se nos ofrecen unidos resultan un vasto proceso, en el que se dan tres momentos decisivos: *La destrucción o el amor, Sombra del paraíso* e *Historia del corazón*. Carlos Bousoño ha sistematizado la obra de Aleixandre distinguiendo en ella dos períodos evidentemente autónomos: de *Ambito* a *Nacimiento último*, el primero y más largo, ya que abarca casi tres décadas. *Historia del corazón*, comenzado a escribir en 1945, representa el segundo, junto con *En un vasto dominio, Picasso, Retratos con nombre* y *Poemas varios*.

En realidad la temática de Aleixandre y su visión general del mundo están perfectamente contenidas en los tres libros citados. *La destrucción o el amor* es la culminación del aprendizaje poético de Aleixandre y es, a la par, una de sus obras fundamentales. Aunque los tres libros que le anteceden sean conjuntos, profundamente coherentes, es preciso considerarlos como búsqueda de sí mismo. *Ambito* prepara los aciertos poéticos que luego brillaran en *Sombra del paraíso*. Desde un principio se nos aparece esta poesía impregnada, en su conciencia trágica, por un intenso afán de elementalidad; afán que hace al poeta cifrar el supremo bien humano en una especie de felicidad vitalista. La poesía de Aleixandre gira, en esta larga fase, en torno a tres temas fundamentales, viejos como el hombre: la naturaleza, el amor y la muerte, aunque quizá sea el primero el apoyo estético de los otros dos. En esta constante aparición de la naturaleza como germen poético, ésta aparece formada por las cuatro fuerzas elementales (fuego, aire, tierra y agua) a las que Aleixandre llama en *Sombra del paraíso* los Inmortales. Sobre este deseo de primitivismo se alza la preocupación amorosa.

Después del amor, de la felicidad activa
del amor,
reposado,
tendido, imitando descuidamente un arroyo,
yo reflejo las nubes, los pájaros, las
futuras estrellas (12).

que enlaza íntimamente con la muerte:

¡Oh dura noche fría! El cuerpo de mi
amante,
tendido, parpadeaba, titilaba en mis
brazos (13).

---

(11) V. Aleixandre: *Poesías completas* (Madrid: Editorial Aguilar, 1968).
(12) V. Aleixandre: *Sombra del paraíso* (Buenos Aires: Editorial Losada, Sociedad Anónima, 1947), p. 105.
(13) *Ibid.*, p. 111.

En términos generales, las condiciones internas de la sociedad española con su larga secuela de tabúes y represiones han sido poco propicias a la expresión desnuda del sentimiento amoroso. La huella ascética y el carácter religioso que informa nuestra literatura, en muchos momentos han impedido el normal desarrollo de las confidencias amorosas. Es evidente que hasta Salvador Rueda y algún otro poeta perteneciente a la misma escuela no hay sino negaciones constantes del amor y el deseo. Así, pues, ha correspondido a ciertas figuras de la generación de 1925, y sobre todo a Aleixandre, el llevar esta necesaria expresión del sentimiento amoroso a su más alta formulación poética. Y esto lo ha conseguido con tal fuerza, que para encontrar algún antecedente válido deberíamos remontarnos a las obras de la mística española. Aleixandre —no deja de ser una curiosa paradoja— traduce a lo humano las pasiones que inspiraron a San Juan de la Cruz o Santa Teresa de Jesús éxtasis divinos. Así, si para los místicos es el éxtasis la culminación del ímpetu amoroso, para Aleixandre lo es la muerte, o mejor dicho, la total fusión con el cosmos. Esta exaltación vitalista lleva al poeta a asumir el mito del paraíso como una cristalización poética. Efectivamente, la intuición de unos determinados deseos humanos adquiere forma concreta en su libro titulado precisamente *Sombra del paraíso,* donde sobre un fondo plástico de características mediterráneas vemos aparecer sucesivamente descripciones paradisíacas. De este modo adquiere forma la gran imaginación visual de Aleixandre sobre un fondo alegórico en el que se alza una lúcida visión del mundo, sobre las sombras y vacilaciones iniciales de la mente. Todo lo cual posibilita en *Sombra del paraíso* el logro de un estilo poético de una extraña lucidez poética. Ahora bien, no se trata de cantar un pasado ideal, sino de establecer un contraste entre la plenitud, felicidad e inocencia primeras del hombre y del mundo paradisíacos, y la corrupción y decadencia de nuestro estado actual.

Ya aludimos a la raíz romántica del superrealismo español, visible sobre todo en *La destrucción o el amor.* En *Sombra del paraíso* coexisten el viejo impulso romántico y un nuevo carácter clásico: madurez de mente y de lenguaje. A veces es posible pensar en los poetas ingleses y alemanes de fines del siglo XVIII, en quienes también se da tal circunstancia. El propio Aleixandre ha puesto dos citas, una de Byron y otra de Novalis, al frente de otros tantos pasajes de su obra juvenil. Por otra parte, no es difícil hallar la presencia de Hölderlin en algunos poemas de *Sombra del paraíso,* como evidencia este fragmento de un poema de este libro:

Vosotros fuisteis,
espíritus de un alto cielo,
poderes benévolos que presidisteis mi
vida,
iluminando mi frente en los feraces días
de la alegría juvenil (14).

La cima de esta fase primera nos la ofrecen unos versos en los que se refleja buena parte de la totalidad de esta poesía, cuyas características internas hemos descrito:

Amigos, no preguntéis a la gozosa
mañana
por qué el sol intangible da su fuerza
a los hombres.
Bebed su claro don, su lucidez en la
sombra,
en los brazos amantes de ese azul
inspirado,
y abrid los ojos sobre la belleza del
mar, como del amor,
ebrios de luz sobre la hermosa vida, ... (15)

Nacimiento último encierra, junto con varios poemas que aún pertenecen al espíritu de este primer período, otros que dejan adivinar un cambio inminente. Es, en realidad, un libro de transición —como *Mundo a solas*—, en que destaca un poema bien significativo: «El enterrado». Pero el eslabón más importante entre *Sombra del paraíso* e *Historia del corazón*, esto es, entre un período y otro, hay que cifrarlo en el poema «No basta», con el que termina el libro paradisíaco. En él se acepta de golpe la miseria de la condición humana, y adquiere plasmación final aquella conciencia trágica que vimos latente en la poesía de Aleixandre. Un poema en el que, de espaldas ya a la posible evasión de la realidad que pueda suponer la nostalgia poderosa de un imposible estado inicial perfecto, asoma la aceptación del simple y humano vivir como es visible en una estrofa de dicho poema:

Pero no basta, no, no basta
la luz del sol, ni su cálido aliento.
No basta el misterio oscuro de una mirada.
Apenas bastó un día el rumoroso fuego
de los bosques.
Supe del mar. Pero tampoco basta (16).

---

(14) V. ALEIXANDRE: *Sombra del paraíso* (Buenos Aires: Editorial Losada, Sociedad Anónima, 1947), p. 109.
(15) *Ibíd.*, p. 115.
(16) *Ibíd.*, p. 181.

Después de esta aceptación por parte de Aleixandre de la tristeza de la condición humana en la segunda parte de su labor —*Historia del corazón*— ve al poeta como expresión de las dificultades que plantea la vida. Se trata de un libro que al sustituir los ensueños míticos de la anterior etapa por un interés centrado en los problemas del hombre entra de lleno en la actual corriente europea comprometida plenamente en un nuevo afán humanístico. El amor, la muerte, la posición del hombre frente al otro, y tantos otros puntos esenciales, son considerados como temas centrales de una amplia historificación de la vida humana. En Aleixandre, esta concepción del tiempo como realidad actuante en la conciencia, ha ido perfilando esa actitud eticista que ya han señalado algunos comentaristas de *Historia del corazón* hasta el punto de que podemos afirmar que nos hallamos frente a un nuevo intento humanista en el cual hemos de ver la destrucción de unos valores viejos y el compromiso con unos nuevos. Así, pues, una vez excluida de su poesía la formulación de la trascendencia, queda la esperanza «social» con la cual ha construido unos versos encendidos que expresan certera y eficazmente, y al máximo nivel estético alcanzado por el autor, unas relaciones: las relaciones consigo mismo, con los otros y con el mundo.

«El poeta canta por todos», palabras que encabezan un poema de *Historia del corazón* abren, evidentemente, la senda hacia este nuevo libro. *En un vasto dominio,* canto al hombre asociado en una comunidad, al que fue y aún persiste, producto de una materia cambiante y siempre la misma. El tema central del libro es el enlace entre lo físico y lo espiritual, la fusión del ser y el estar en este mundo y en el otro, expresado por el sustantivo abarcador: «Materia». Usado el término al principio y al fin de la obra nos sugiere la inclusión entre esos dos extremos de la radical soledad del hombre, la temporal condición de su existencia, todo en un «vasto dominio» de perenne y variada transformación, característica básica de lo humano. La vida es repetición, es un continuo presente, como diría «Azorín».

Nos presenta el poeta el mundo de la materia humana y cósmica en un todo único y total. O mejor dicho, «la incorporación» de la materia a la vida humana, social e histórica. Aleixandre «ha recorrido un periplo, dentro del cual elevó el surrealismo... a una cima de expresividad puramente española, y en el que había logrado más tarde ya a la rotunda madurez, sabedora de una inmersión pujante en la realidad y en el contorno social, se enfrenta con una poesía objetiva» (17).

---

(17) Jaime Ferrán: «Del objetivismo y el objetalismo en *Un vasto dominio*», Cuadernos Hispanoamericanos, núm. 168, diciembre 1963, p. 674.

Periplo que va de la totalidad cósmica a la totalidad humana, de lo colectivo a lo concreto: el pueblo español.

Trasladando la imaginación al quehacer del hombre de carne y hueso, el poeta se sitúa en el pueblo, el campo, en la ciudad donde comparte las diversas facetas de la vida de esos seres: el tonto, leñador, pastor, madre... Labor de seductora inmediatez, sin abstracciones, pintando y describiendo de la observación directa, tan objetiva que llega hasta suprimir el «yo», otorgando la supremacía a lo narrado sobre lo esencialmente lírico. Se trata aquí de un realismo sentido que no sólo copia, sino que sobre todo crea, intuye, vive al unísono de sus criaturas, hasta fundirse en ellas, convertido en uno más. Nos encontramos ante una concepción filosófica que lejos de poner al «yo» como centro del universo, lo reemplaza por la materia, materia hecha vida, claro; al hombre abstracto se opone el corpóreo, afincado en la tierra. Una postura reveladora, sin duda, de una nueva concepción del mundo y de las cosas, que parte de lo inmediato en el hombre a las razones de esa inmediatez. Una posición ante «el otro» de solidaridad, antirromántica, de una sencillez estructural y expositiva propia para la comunicación, para ser entendida por esa humanidad a la que se dirige. Es, en este sentido, una obra pensada como supraindividual, una actividad literaria ejercida para los hombres, a fin de revelarles el mundo. Una poesía, quede patente el hecho, de comunicación, no considerada como realidad absoluta en sí, sino poniendo ese fin en el lector.

Según Leopoldo de Luis, Aleixandre

> ... actúa mucho por contrastes: el ente individual y el ente social, el tiempo pasado y el de hoy, vida pintada y vida vivida ... de la pureza primigenia frente a lo artificial e impuro (18).

En suma, obra-síntesis de las dos etapas anteriores, colofón de la serie que Bousoño ha dado en llamar «humana o histórica» (19) pero añadiremos nosotros, con cierta predilección por la humanidad doliente, como nos revela en el primer poema que abre el libro, «Para quién escribo»:

Escribo acaso para los que no me leen.
Esa mujer que corre por la calle como
si fuera a abrir las puertas a la
aurora.

---

(18) Leopoldo de Luis: «En un vasto dominio», *Papeles de Son Armadans*, número 83, febrero 1963, p. 160.

(19) Carlos Bousoño: *La poesía de Vicente Aleixandre* (Madrid: Editorial Gredos, S. A., Biblioteca Románica Hispánica, Madrid, 1968), 2.ª edic., p. 118.

O ese viejo que se aduerme en el banco de
esa plaza chiquita, mientras el sol
poniente con amor le toma, le rodea
y le deslíe suavemente en sus luces.

Para todos los que no me leen, los que
no se cuidan de mí, pero de mí se
cuidan (aunque me ignoren).

Esa niña que al pasar me mira, compañera
de mi aventura, viviendo en el mundo.

Y esa vieja que sentada a su puerta ha
visto vida, paridora de muchas vidas,
y manos cansadas.

Escribo para el enamorado; para el que
pasó con su angustia en los ojos;
para el que le oyó; para el que al
pasar no miró; para el que finalmente
cayó cuando preguntó y no le oyeron.

Para todos escribo. Para los que no me
leen sobre todo escribo. Uno a uno,
y la muchedumbre. Y para los pechos
y para las bocas y para los oídos
donde, sin oírme,
está mi palabra.

El capítulo I nos descubre la materia prima del hombre, cada elemento corpóreo en su continuo hacerse: vientre, brazo, sangre, pierna, sexo, cabeza, pelo, ojo... Labor de escultor que se esfuerza por darle a cada uno de los miembros constitutivos del cuerpo humano la más perfecta forma. Escultor que moldea la materia humana en su forma específica en los distintos órganos. Del hombre orgánico nos lleva a su habitación natural, «el pueblo está en la ladera», poemas del capítulo II. Ahora es la materia de la tierra, la realidad pueblerina cotidiana: pastor, el anónimo Félix, «el de los ojos azules», leñador, madre, era, casa, álamo, tonto, cementerio, sol... Visión armónica de lo humano, vegetal y material. La tercera incorporación nos introduce en el recinto de la ciudad: bomba en la ópera, el profesor, dúo, el entierro... realidades a las que el poeta ataca con las armas de la sátira, la burla y hasta el sarcasmo. Afán de extinguir los convencionalismos sociales, nieblas encubridoras de la verdadera realidad. Examinados el hombre y su circunstancia, en el capítulo IV se nos abren las puertas del pasado, incorporado a nosotros como parte de nuestro yo, contraposición de pasado y presente, enlazados en un hoy eterno: una antigua casa madrileña, un castillo, revitalización de estampas

velazquinas en «Los Borrachos», «Las Meninas», «Lope en su casa», «Esquivias», y como intermedio musical «La Pareja», el trance amoroso, los amantes que permanecen, a pesar de las mutaciones de la vida:

Sobre un fondo purísimo de silencio
absoluto,
la pareja en la noche
aquí está o aquí estaba, o estará o
aquí estuvo.

La segunda «incorporación temporal», capítulo V, con el poema «Historia de la literatura» nos revela la voz de continuidad del poeta, «una conciencia erguida», una voluntad rehumanizadora. Y, por fin, el epílogo del libro, que cierra la obra con el poema «Materia única»: todo es materia, de ella nacen los seres y a ella vuelven. Todo es uno y gran Unico:

Todo es materia: tiempo,
espacio; carne y obra.
Materia sola, inmensa,
jadea o suspira, y late
aquí en la orilla. Moja
tu mano, tienta, tienta
allí el origen único,
allí en la infinitud
que da aquí, en ti, aún espumas.

Una vez más podemos apreciar esa trayectoria hacia lo humano como tema fundamental de la poesía alexandrina «la suma lírico-filosófica de sus preocupaciones íntimas» (20).

Picasso es un poema dedicado a evocar la memoria del célebre pintor. *Retratos con nombre,* uno de los libros más breves de su autor, aunque diferente de *En un vasto dominio,* sin embargo, guarda cierta relación de continuidad. El poeta recuerda a grandes figuras de las letras españolas contemporáneas: Guillén, Alberti, Carles Riba, Dámaso Alonso, Max Aub, Gerardo Diego, Altolaguirre, Cela, Celaya; a seres más íntimos y próximos (Mi hermana Sofía, El abuelo), humildes (Manuel, el pregonero; Miss Joan, una equilibrista; Mr. Jack, un malabarista; Arabella, una amazona; Tonio, un payaso). No falta la propia presencia del autor en su cumpleaños, y su interlocutor mudo, el perro, en su «reino de serenidad y serenidad y silencio donde la voz/humana nunca se oye». Un nuevo paso en caminar poético el que la poesía de Aleixandre se ha convertido en jubiloso y sereno canto de glorificación al hombre.

---

(20) María Teresa Babín: «En un vasto dominio *(Asomante,* octubre-diciembre 1963), p. 68.

Y en su último libro, *Poemas varios,* según dice la nota del editor

> ... reúne, divididas en tres apartados, algunas poesías escritas a lo largo de los años y no incluidas en ninguno de los libros del autor. Inéditas, unas; otras, aparecidas en revistas y publicaciones diversas.

Conclusión: La evolución de la poesía de Aleixandre viene marcada por el deseo de dar un sentido a la vida del hombre en este mundo, constituido por una sociedad, identificando la poesía con la toma de conciencia de la situación actual: dar la espalda a la posible evasión de la realidad, y comprometerse plenamente en un nuevo renacer humanístico: destrucción de unos viejos valores y el compromiso con unos nuevos. Las posibilidades de su poética las pone al servicio de estos fines: acrecentar nuestro conocimiento del mundo, ese mundo igual para todos, pero diferente por la diversa situación en que nos encontramos en él. El poeta comprende que esas situaciones están constituidas por el pasado, nuestra condición presente y nuestros futuros proyectos. Y en esa situación en el mundo se constituye nuestra individualidad. Sus palabras representan una lucha contra la muerte, el tiempo, la soledad, la separación. Sus «incorporaciones», el intento de explicarnos que el hombre está hecho de todos los hombres, y sólo se comprende a través de ellos, y que el mundo que de veras interesa es el de la dimensión humana.

Ese fondo humanístico de su poesía última, estéticamente viene marcado por la elementalidad, la sencillez estructural y expositiva propia para la comunicación.—*FRANCISCO CARENAS y ALFREDO GOMEZ GIL (Hartford College. 1265 Asylum Avenue. HARTFORD, Conn. 06105. USA).*

LUIS SEOANE, ENTRE LA POESIA Y LA PINTURA

«Luis Seoane es un desconocido entre nosotros», así podríamos empezar unas palabras sobre uno de los poetas y pintores de mayor importancia que Galicia nos ha proporcionado en lo que va de siglo. Y podríamos añadir que España. El hecho de que Seoane pertenezca a la España peregrina, que hoy estamos descubriendo (Ayala, Sender, María Teresa León, Max Aub, Andújar, Felipe, Guillén, Alberti, Rosa Chacel, etc.) no significa que el perdón para esta ignorancia sea

fácil de conseguir. Exceptuando el libro de Domingo García Sabell *Seoane*, publicado por esa magnífica editorial de Vigo, Galaxia, en 1954, escasa atención se ha prestado a este artista en nuestro país. Solamente en los últimos años observamos un cierto interés. Nos referimos principalmente a la publicación de la Dirección General de Bellas Artes titulada *Luis Seoane*, de J. de Castro Arines, en 1963, y también al artículo aparecido en el número 2 de la revista *Grial*, de Vigo, del mismo año. También habría que señalar la interesante colección de grabados que García Sabell nos presentó en 1965 en Galaxia sobre la obra gráfica del poeta y pintor gallego.

Sin embargo, con anterioridad, se habían visto artículos sobre su pintura en revistas como *Atlantis Verlag*, de Zürich (1959), *Graphis*, de la misma ciudad (1962); varios libros de Lorenzo Varela, el conocido poeta gallego del Romancero de la Guerra, que alentaron en los años de la contienda civil en *El Mono Azul* los Alberti, Garfias, Bergamín y otros, y de Arturo Cuadrado. Libros aparecidos todos ellos en esa preciosa colección platense de Ediciones Botella al Mar. Y otros muchos que sería imposible ahora enumerar.

La figura de Luis Seoane se nos desborda hoy en sus dos facetas de poeta y pintor. Figura intermedia, como en otra parte hemos dicho, entre los tríos Pondal, Rosalía, Curros y Celso Emilio Ferreiro, Xosé Luis Méndez Ferrín y Manuel María, su poesía, dentro del ámbito gallego actual, va adquiriendo cada día mayor importancia. Se observa en ella la España de Rafael Alberti (de quien ha ilustrado cuatro libros), el grito bíblico de León Felipe y la conciencia de un Machado o de un Unamuno. Dentro de la tradición poético-pictórica, heredada del 27 castellano (nació en 1910), su camino artístico le ha llevado, en contraposición a lo que le ha sucedido a Alberti (aunque en este último se observe con claridad su vuelta a la pintura) o a Federico García Lorca, a la pintura y no a la poesía, en primer lugar. Se trata, pues, de un representante retrasado de aquello que en las artes, durante los primeros cincuenta años del siglo, ha sucedido y no acaba de terminar en la segunda mitad: los intentos de búsqueda. Primero, de expresión; después, de forma de expresión; más tarde, de duda y experimentación.

Nacido, como hemos dicho, en 1910 en una colectividad de emigrados gallegos en la Argentina, Luis Seoane ha ido poco a poco, con parsimonia casi frailuna, dándonos las dos facetas de su personalidad artística, sin delimitarse del todo, sin colocar una u otra de sus aficiones en el lado pesado de la balanza. Pues si bien pudiera parecer que su obra pictórica, recogida en libros ilustrados y álbumes,

sus murales y pinturas, que nos van dejando desde 1937 (momento de *Trece estampas de la traición,* con un prólogo de N. A. Frontini, Buenos Aires) hasta su reconocimiento por los grandes museos del mundo (Metropolitan Museum, Nueva York; Museum of Modern Art, Nueva York; Museo de Arte de Jerusalem, Museo de Arte Contemporáneo, Madrid; Museo Nacional de Bellas Artes, Buenos Aires, etcétera), fuera o constituyera una decisión del artista de comprometerse con una forma de expresión determinada, no lo creemos así. Cualquiera que esté al corriente de la producción poética de Luis Seoane opinará lo mismo. Aquellos familiares con los versos de *Fardel del exiliado* observarán cómo el compromiso de Seoane es con su tiempo y con la sociedad presente un compromiso humano, más humano que artístico. No se muestra y no le vemos interesado en qué forma expresarlo, sino en hacerlo, en procurar que su palabra o imagen o su color se diluyan más allá de él en otros personajes de la gran tragedia humana, tragedia que adquiere grandiosas proporciones por culpa estricta de los hombres y sobre todo, y porque es de hoy y nos atañe, del hombre contemporáneo. Su acusación es violenta, sobre todo en su pintura; consciente, meditada, coloquial, en gran parte de su poesía. Podría establecerse un paralelismo entre las dos expresiones artísticas de Seoane que nos llevaría a la comprensión de su actividad como hombre en compromiso.

Rafael Alberti, con ese tiento especial que tiene, nos habla de «un pincel que se hiere», refiriéndose al del artista:

Un color finisterre, golpeado
Ojo que sueña el mar,
color majado.
Un pincel que se hiere,
que hasta rompe a llorar,
y hasta se muere.
Por los caminos de neblina,
violeros,
gaiteros,
perros y santos pordioseros.
Una aldea velada en la retina.
Colores
con músicas y danzas de romeros,
playas serias de pescadores.
El cántaro es de amor,
la patata, el pimiento,
la botella y el mozo que lleva la flor.
(La lluvia, sí, pintor,
ese constante
pañuelo popular
que ya lava o deslava tu color.)

Quema, distante,
el lar
un canto de emigrante.
Y siempre, en tu paleta,
una nostalgia quieta.
¡Y el mar!

¡Con qué exactitud el poeta-pintor exiliado del puerto ha visto esta pintura! ¿Pintura? Porque nos parece observar en «el ojo que sueña el mar», en «el pincel que se hiere», / que hasta rompe a llorar, / y hasta se muere; / en «la patata, el pimiento, / la botella y el mozo que lleva la flor, / en «el pañuelo popular», «en un canto de emigrante», ciertas facetas que nos indican el valor literario que Alberti da a esta pintura. Estamós en situación de no distinguir, eso nos parece, si de pintura o poesía se trata. Y no dudaríamos en afirmar que la versión poética albertiana de la pintura de Seoane está vista con los ojos de un pintor que analiza un poema. Se trata, pues, de una apreciación de contrastes, de una verdadera confusión de artes.

Observemos ahora concretamente un par de cuadros y dos de sus poemas más conocidos para aclarar la cuestión. Tomemos por ejemplo, el grabado a dos colores (57 × 34,2) *Como una reina de clan que espera* y el (40 × 20,2) a dos colores también *Ciego violinista zurdo.*

El primero representa una figura femenina majestuosa, ajena a lo que la rodea, asentada en las cuatro partes en las que el grabado se encuentra dividido. *La reina,* construida en sus largos espacios, claros y oscuros, nos traen a la memoria aquellos versos que de un pájaro canta Guillaume Apollinaire en mitad de la guerra cruel:

Ecoute il chante tendrement
Je ne sais pas sur quelle branche
Et partout il va me charmant
Nuit et jour semaine et dimanche

Una reina delimitada por un hado de tragedia que la rodea, cierto infantilismo en su atmósfera, intemporalidad en su expresión de hierro forjado, con grandes boquetes anímicos encuadrados en una estructura cuasi mecánica. En el cuarto izquierdo bajo del grabado, unos supuestos dientes de sierra sostienen, cual columna vertebral, la figura «que espera». Espera ¿qué? No lo sabemos. Y creemos que ni el poeta ni el pintor se lo preguntan. Lo dan por supuesto.

El otro grabado a que nos referimos, como hemos dicho, titulado *Ciego violinista zurdo* nos representa, a dos colores, una figura vagabunda, toda tocada por ancho sombrero, figura que cubre enteramente el espacio utilizado con seis distintos vacíos, que nos sugieren, res-

pectivamente, de arriba abajo, un redondel que se nos antoja estrella en la copa de su sombrero; una figura de cabeza semihumana, que coincide con los rasgos de la cara; su largo esófago; su zurdo brazo y mano sujetando, en posición perfecta, el arco de un violín con las cuerdas tensadas; la continuación de la representación del esófago, esta vez, ribete de chaqueta hasta el codo; sus claros pantalones cortos de cuatro botones, dos en el cuello y dos en la chaqueta, completan la figura. Un *Ciego violinista zurdo,* de gran realidad y considerable fuerza expresiva; de ninguna forma invento. Solamente ciego, violinista y zurdo. Opuesto por completo al *Rey Demetrios,* de Cavafy, quien

Haciendo lo que cualquier otro actor
Quien, cuando la obra se termina,
Se cambia de ropa y se marcha.

Más bien parece como si nos quisiera comunicar en su lugar aquellas palabras del Evangelio, utilizadas por Mayakovsky:

Mi paraíso es para todos
Excepto para los pobres de espíritu.

Su violín encantado —ante la Historia, diríamos— habla de un porvenir luminoso.

Pasemos ahora a sus poemas. Nos referimos a dos conocidos suyos que pueden tomarse como ejemplos de su estética: «A raiña espida» («La reina desnuda») y «O Campaneiro» («El campanero»). El primero de ellos dice:

O pobo asañado e xusticiero,
a irmandade dos homes ceibes,
trata de asegurar a paz ca violencia
axustando na raiña seus aldraxes.
Xúntanse con eles pró castigo
soldados revoltados, artesáns e mendigos.
Fuxitivos manténense alleos
o bispo e os condes.
Silandeiros e atobados os heraldos.
A raiña vencida no seu orgulo,
na ollada o medo e o asombro,
laiándose e xemendo pregallas
trata de ceibarse dos brazos
que a arrastran polos cabelos.
Espida, bourada, quedóu na rúa
a raiña branca e impura
que tomaba acordos y repentíase deles,
afondada astrosamente na lama.

Cas maos cobría os seos
no belido corpo apaxeado
que sementóu o amor a xenreira.
Vencida no seu orgulo e no seu recato,
polos ollos cubizosos do pobo,
polas maos que erguían coma estandartes
as roupas rachadas de súa raíña.
¡Ouh raíña! ¿Onde ficaron os teus galás?
¿Onde os condes guerreiros,
os garridos capitás da túa escolta?
¿Onde as túas donas de honor?
¿Qué foi dos troveiros hipócritas
que cantaban a túa beleza e o teu reino?
¿Onde os teus falcós heráldicos?
¿Onde os teus xograres e os teus cás?
¿Por qué tí tan soia nesta historia,
teus peiros ó ar e desguedellada,
a túa branca pel espida e na lama?

Vemos cómo el poeta nos presenta una hipotética realidad de pueblo oprimido, «resentido» y «justiciero» que, en un momento dado de toma de libertad, busca su camino en la violencia. A su lado los pertenecientes a las clases bajas de la sociedad: artesanos y mendigos se han pasado a las otras filas. Comienza, pues, con un canto de presentación en el que podríamos observar las palabras conocidas de Mayakovsky:

Ha nacido un pueblo,
Un pueblo de hoy,
Más gentil y mejor que Dios mismo.

Las clases altas, los heraldos, reciben el mismo tratamiento que esas instituciones tienen en los cuerpos poéticos de Neruda, Vallejo o Alberti: miedosos, se retiran, se esconden; miedosos de una violencia incontrolada que desconocen. El silencio y precaución de *los heraldos* contrasta con el ruido de la «irmandade dos homes ceibes» en su marcha arrolladora.

Marchamos con canciones que queman

decía el futurista ruso, y la primera víctima, esa pobre reina-figura, casi de cuento fantástico infantil, reina de capricho, a quien nunca abandona el sentimiento del poeta en su aspecto de persona humana, aunque quede bien claro para con quien le llevan sus simpatías.

Coincidimos en este aspecto con lo que García Sabell considera como una de las notas esenciales de su pintura, y que podría aplicarse

con facilidad a su poesía: *la radicalidad vivencial* (*obra cit.*, pp. 21-22, 80-81, 27-30 y 86-87). Claramente se ve cómo la realidad de Seoane, plastificada en sus dos versiones artísticas, implica una toma de conciencia social. La fuerza que el artista proporciona a su expresión se complementa en las dos formas de llevarla a cabo. ¿Y en qué consiste esta radicalidad? Aquí discrepamos con García Sabell. Creo que se trata de una concepción política del mundo, de una toma de bandos, de posiciones desde las cuales cada uno lucha con las armas que tiene. Y Seoane tiene dos: la pintura y el verso.

Por eso, la reina, esa reina del cuento versificado, no sabe lo que le pasa. Ella ha sido buena, eso cree, aunque el poeta piense distinto: «reina branca e impura / que tomaba acordos e repentíase deles», «no belido corpo apaxeado / que sementóu o amor e a xenreira».

En esos estandartes, ropas de su reina, levantados por las manos del pueblo, en el tomar la justicia a su cargo, vengar sus injurias, en su concepción de pueblo sometido y justiciero, vemos en este verso de Seoane claramente la concepción de que hablamos.

Como en las «Coplas a la muerte de su padre», de Jorge Manrique, pero con un sentido irónico que le viene de la canción popular, de la tradición popular, totalmente desconocida por aquel poeta de tan buena fe, pregunta también aquí el verso por «los galanes», «los guerreros», «los aguerridos capitanes de tu escolta», «damas de honor», «trovadores» hipócritas, «los juglares y tus perros». Aquí, como en aquel verso, también llega, se presenta la Muerte. Pero de forma distinta. En éste la muerte, según el poeta, proporciona justicia; allí, descanso eterno, merecido por las bondades de Don Jorge Manrique. Pero Seoane, conocedor del absurdo humano, aun en el caso concreto de la reina, probablemente con gran ironía, que proporcionaría gran fuerza al poema, se pregunta, finalmente:

¿Por qué ti tan soia nesta historia,
teus peitos ó ar e desguedellada,
a túa branca piel espida e na lama?

El otro verso citado se titula «O campaneiro», y dice:

Roldándole a miseria,
vagando de logar en logar
antre sinistros árbores sin follas,
a capacha e as ferramentas ó lombo,
caldeiros e cobre sobor da besta,
vai o campaneiro.

Polos rueiros dos bairros
onde a lama escala as casas probes
deixando amósegas verticaes nas paredes,
e caen dos teitos escuros líquidos,
pingas luxadas de humidade,
i é máis dura a miseria,
vai o campaneiro.
Pasa berrando o seu pregón pola aldea;
o traveso do maino orvallo
no que síntese pechados outros homes,
húmidos e viles como lamáchegas.
De unha a outra aldea, ano tras ano,
vai o campaneiro.
Onte foi o arranxamento da campá
de unha senlleira ermida montañesa.
Unha e cento dende fai moitos anos.
Hoxe é a nova do Hospital de San Roque.
Eiquí detivose. Xeme a campá
ó bater duramente os seus remaches.
Funde pezas. Entea o lume.
A campá xeme, ri, prega, chora.
Foise o campaneiro.
Volta ós camiños
antre mendigos desfarrapados,
abafados, eibados e feirantes.
Xunto ó crego sin parroquia,
á beira do soldado sin pendón,
o campaneiro.

Podemos observar cómo el verso comienza exponiéndonos la ya casi extinguida figura del campanero, el que arregla campanas. La situación se da todavía en el ámbito rural gallego. Allí, sin duda, pertenece el «campaneiro» que se nos describe: vagabundo impenitente, vagabundo entre miseria espiritual y material. Al descubrir el poeta «su camino», vemos cómo su lengua se muestra apacible, caritativa y cariñosa en ciertos casos y pasajes y dura e implacable en otros. Se trata aquí también de los dos mundos de que venimos hablando, de si se encuentra el poeta ante uno o ante el otro. Y ese *campanero,* que es el poeta, pasa por las callejuelas de los barrios pobres, eternamente acompañado de mendigos desharrapados, tullidos y feriantes, curas sin parroquia, soldados sin bandera... La campana, profecía en el viento, es su compañía única. Allí, en la ermita montañesa, en el Hospital de San Roque, «xeme, ri, prega, chora». Transmite su mensaje y su palabra. Habla a las gentes en su lengua. El verso se encuentra apoyado en una serie de palabras de fácil identificación: «vagando», «de logar en logar», «polos ruieros», «vai», «pasa berrando», «de unha a outra aldea», «ano tras ano», «onte foi», «hoxe», «foise», «volta ós

camiños»... y este eterno péndulo en movimiento, dentro de un escenario lúgubre, indicado por: «antre siniestros árbores sin follas», «onde a lama escala as casas probes», «E i é máis dura a miseria», «a traveso do maino orvallo». ¿No asistimos aquí a una situación parecida a esa *Mujer con alcuza,* de Dámaso Alonso, en *Hijos de la ira* (1944). Aquella mujer *arrastrando losa* sería comparable a este *campaneiro* tirando de la vida entre la miseria y la muerte. Y es ése precisamente el telón de fondo de la tragedia de Seoane y de la humana. *Pero qué fácil sería de entender el mundo poético de estos versos si* diéramos al tiempo su lugar prominente en la historia de hoy!; ¡qué fácil sería entender a Seoane! Para él, creemos, el hombre es el de hoy. Los problemas del hombre son los de hoy. El hombre de hoy se encuentra dirigido al futuro. El futuro depende de lo que el hombre de hoy intente, alcance y sueñe. En definitiva, no sería difícil entender estos versos si hiciéramos nuestros aquellos de Boris Pasternak:

Fuimos hombres; ahora somos épocas.

Ante las anteriores descripciones de versos y grabados sería difícil distinguir si a unos o a otros nos referimos. Los valores plásticos de los versos son tan indudables como los poéticos de los grabados. El autor no olvida nunca su propósito, y de ahí que titule cada una de sus obras pictóricas poéticamente. Los títulos de sus poemas nos descubren, a su vez, el mundo de los pinceles.

Vemos, pues, cómo existe una íntima relación entre las diversas producciones de Seoane que hemos comentado; pero ¿dónde se ve esa identidad? Creo que la respuesta no es demasiado complicada de dar y que podría explicarse utilizando un símil de diversos círculos concéntricos. El primero comprendería *la conciencia del tiempo* que le ha tocado vivir. Nos parece Seoane un artista configurado totalmente por su tiempo y para su tiempo. En segundo lugar, y en relación con lo anterior dicho, su situación personal de exiliado; doble exilio, de España y de Galicia. Aunque la Argentina, y Buenos Aires en particular, le proporcionen la calidad y cantidad de soledad y lejanía para conseguir mejor expresarse concretamente, como a tantos grandes artistas ha sucedido siempre, ese exilio le condiciona, le subyuga y le hace. En tercer lugar, se mueve Seoane en un círculo que considera el arte, el arte en general, como modo y arma para cambiar la sociedad injusta. Viene después su propia consideración y situación respecto a Galicia, que le proporciona por completo el tema idóneo. Luego su creencia personal, que le hace ir recto al fondo de cosas y problemas, como si

buscara últimas realidades, esqueletos históricos que explicaran el presente desgraciado y el porvenir problemático. Seoane concretiza esas realidades y las utiliza tanto en sus cuadros como en sus versos.

Estos círculos concéntricos, aplicados a su pintura y a su poesía, nos proporcionan, a mi entender, una visión general de este pintor-poeta, otro lejos de la patria.—*JERONIMO PABLO GONZALEZ MARTIN (Department of Hispanic Studies Trent University. Peterboroug, ONTARIO, Canadá).*

ALGUNAS OBSERVACIONES SOBRE EL SIMBOLISMO DE LA RELACION ENTRE SUSANA SAN JUAN Y PEDRO PARAMO

Al describirle Susana a su administrador Fulgor Sedano, dice Pedro Páramo que «es la mujer más hermosa que se ha dado sobre la tierra» (1). A continuación le explica que es necesario eliminar al padre de Susana cuanto antes, y sugiere un plan de acción. El comentario del viejo Fulgor es: «Me vuelve a gustar cómo acciona usted, patrón; como que se le están rejuveneciendo los ánimos» *(ibídem).*

Porque, en efecto, Susana representa la juventud, y aún más: la adolescencia de Pedro Páramo. La primera vez que escuchamos a Pedro, éste, dentro del excusado, recuerda la ocasión (probablemente reciente, antes de que la muchacha se marchase del pueblo) en que volaba cometas con Susana: «El aire nos hacía reír; juntaba la mirada de nuestros ojos, mientras el hilo corría entre los dedos detrás del viento, hasta que se rompía con un leve crujido, como si hubiera sido destrozado por las alas de algún pájaro» (p. 16). Los labios de Susana «estaban mojados como si los hubiera besado el rocío»; sus «ojos de agua marina» (verdes seguramente) miraban a Pedro. Esa misma noche Pedro piensa otra vez en su amor: «Miraba caer las gotas iluminadas por los relámpagos, y cada vez que respiraba suspiraba, y cada vez que pensaba pensaba en ti, Susana» (p. 19).

Susana San Juan reaparece en la vida de Páramo treinta años más tarde. Todo ese tiempo Pedro no ha hecho sino aguardar su regreso, es decir, que la desmedida, violenta acumulación de poder, que comienza con su casamiento con Doloritas Preciado, estaba destinada

(1) JUAN RULFO: *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, Colección Popular, 1964 (sexta edición), p. 89. Todas las citas se refieren a esta edición.

a Susana: «Esperé a tenerlo todo. No solamente algo, sino todo lo que se pudiera conseguir de modo que no nos quedara ningún deseo, sólo el tuyo, el deseo de ti» (p. 86).

La importancia de su único amor para Pedro Páramo constituye, pues *uno de los pilares de la novela, especialmente en lo que toca* a la caracterización del protagonista, y ha sido varias veces subrayada por los críticos (2).

Una vez que Susana regresa a Comala (*vide* p. 79, ed. cit.), su intervención constante no se interrumpe sino brevemente después de la muerte de su padre (p. 97), a la que siguen los primeros efectos de la revolución en Comala: asesinato de Fulgor Sedano y aproximación de los alzados, a quienes Pedro Páramo va a poner en seguida bajo su férula. No obstante lo cual, y apenas tomadas las primeras medidas respecto a la nueva amenaza, Pedro se siente (¿por primera vez?) «viejo y abrumado. No le preocupaba Fulgor, que, al fin y al cabo, ya estaba 'más para la otra que para ésta'... Pensaba más en Susana San Juan, metida siempre en su cuarto, durmiendo, y cuando no, como si durmiera...» (p. 98).

Pedro Páramo no ha conseguido hacerle el amor a Susana, por lo menos, en la Media Luna: «Desde que la había traído a vivir aquí no sabía de otras noches pasadas a su lado, sino de estas noches doloridas, de interminable inquietud. Y se preguntaba hasta cuándo terminaría aquello» (p. 99). Todavía esperanzado en que «aquello» concluya alguna vez, Pedro quisiera saber qué es, al cabo, lo que «maltrataba por dentro» a la mujer que tanto desea: «él creía conocerla. Y aun cuando no hubiera sido así, ¿acaso no era suficiente saber que era la criatura más querida por él sobre la tierra? Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen, que borraría todos los demás recuerdos.

«¿Pero cuál era el mundo de Susana San Juan? Esa fue una de las cosas que Pedro Páramo nunca llegó a saber» (*ibídem*).

Al final de este segundo párrafo, que cierra además la sección o capítulo, la voz del narrador resulta particularmente obvia en la distancia omnisciente desde la que observa el conjunto de la novela: pasado, presente y futuro de Pedro Páramo. Esto subraya la importancia del papel de Susana San Juan en la vida de Pedro Páramo, de cuyo destino parece ser la sola clave.

(2) Señala JOSEPH SOMMERS (*After the Storm*, Albuquerque, University of New Mexico, 1968) cómo Pedro Páramo es un personaje trágico, pues el sentimentalismo soñador que lo caracteriza de niño queda aplastado por un exterior violento, que predomina en él hasta la muerte de Susana. Hugo Rodríguez Alcalá (*El arte de Juan Rulfo*, México, INBA, 1965) define por su parte la novela como la historia de un amor que fracasa (en Pedro lo mismo que en Susana), y por ello trágico y desesperado.

El mundo de Susana no es, por lo pronto, el mismo de los demás mortales, como ya su locura sugería.

La primera vez que el personaje habla es para recordar una muerte. Susana está acostada en la mismísima cama donde acaba de morir su madre: «sobre el mismo colchón, bajo la misma cobija de lana negra, con la cual nos envolvíamos las dos para dormir. Entonces yo dormía a su lado, en un lugarcito que ella me hacía debajo de sus brazos» (p. 79). (En realidad, como ella misma se dice en seguida. Susana no está allí *ahora*, sino dentro de un ataúd, cerca de Juan Preciado, que la escucha).

Susana trata de dolerse de la muerte de su madre: «Creo sentir la pena de su muerte» *(ibídem);* sólo que ésta ocurrió en la mejor época del año: «En febrero, cuando las mañanas estaban llenas de viento, de gorriones y de luz azul» (p. 80), lo cual basta para anular el dolor que la muchacha quisiera al mismo tiempo que la anegase: «Que yo debía haber gritado; que mis manos tenían que haberse hecho pedazos estrujando su desesperación. Así hubieras tú querido que fuera. Pero ¿acaso no era alegre aquella mañana?» *(ibídem)* (3).

Nadie acude al velorio por temor de contagiarse de la tisis de que murió la madre de Susana *(vide* p. 82) —repárese, sin embargo, en que la muchacha dormía con la enferma sin daño alguno para su salud—, y a la mañana siguiente los curas se niegan a cantar misas gregorianas porque la muerta no dejó dinero con que pagarlas. Pero Susana, que no podía verdaderamente sentir dolor por la desaparición de su madre, rechaza también este nuevo motivo de pesadumbre: «¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia...?» (p. 81); y cuando Justina, la criada, se arrodilla sobre la recién cubierta fosa y besa frenéticamente la tierra, su joven ama le dice: «Vámonos, Justina; ella está en otra parte; aquí no hay más que una cosa muerta» *(ibídem).*

El primer contacto de Susana San Juan con la muerte ha sido, sin embargo, mucho más dramático que el relativo al fallecimiento de su madre. Siendo niña, su padre, de oficio minero *(vide* p. 86), la hace bajar, atada de una cuerda, hasta el fondo de una mina o cueva abandonada en busca de un tesoro: «Más abajo, Susana, más abajo» (pá-

---

(3) El aire de esa mañana recuerda el de aquella otra en que Susana vuela cometas con el joven Pedro. Se trata probablemente de la misma estación: «la época del aire» (p. 16). Después de la muerte de su padre, cuando la locura de Susana empeora, tenemos días de terrible viento, que «de noche gemía, gemía largamente» (p. 95). Rodríguez Alcalá *(op. cit.)* explica el importante papel de aire y viento en la obra de Rulfo, como uno de los temas de *Pedro Páramo,* y a propósito de las semejanzas y diferencias entre Comala y Luvina (del relato del mismo nombre, en *El llano en llamas).*

gina 94), repite Bartolomé San Juan; pero lo que la niña encuentra, paralizada de miedo, es una calavera primero, y luego, todo un esqueleto: «El cadáver se deshizo en canillas; la quijada se desprendió como si fuese de azúcar. Le fue dando pedazo a pedazo hasta que llegó a los dedos de los pies y le entregó coyuntura tras coyuntura. Y la calavera primero; aquella bola redonda, que se deshizo entre sus manos» (p. 95) (4). Bartolomé, implacable, continúa exigiéndole a la niña prisionera que halle el oro que debe estar junto al esqueleto, hasta que Susana se desmaya. La crisis es terrible, especialmente por sus consecuencias en cuanto a la relación entre padre e hija de ahí en adelante: «Entonces ella no supo de ella, sino muchos días después entre el hielo, entre las miradas llenas de hielo de su padre» *(ibídem)*.

La reacción de Susana a la muerte de su madre sugiere, no obstante, que la muchacha ha superado aquel primer *contacto* con la muerte. La razón más aparente de esto se halla, como ya vimos, en la belleza de la naturaleza, imponiéndose por sí sola al dolor de la desaparición de la madre (quien a partir del episodio del esqueleto reemplaza al padre —representante de la muerte— en la vida de Susana). A la larga, sin embargo, descubrimos que lo que le permite al personaje vencer a la muerte es el amor.

Inmediatamente después que Pedro Páramo se pregunta cuál será el mundo de su amada, y casi como una respuesta, pues, vemos a Susana tendida en la playa, repleta de amor: «Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar» (p. 99). El mar atrae a Susana, que solamente puede bañarse desnuda en él: «El mar moja mis tobillos y se va; moja mis rodillas, mis muslos; rodea mi cintura con su brazo suave... Entonces me hundo en él, entera. Me entrego a él en su fuerte batir, en su suave poseer, sin dejar pedazo» (p. 100). Su esposo no comparte este placer; la sigue el primer día, también desnudo, pero «se sintió solo, a pesar de estar yo allí» *(ibídem)*; de suerte que se marcha, porque «no comprende» el rito a que se entrega su mujer: «Y al otro día estaba otra vez en el mar purificándome. Entregándome a sus olas» *(ibídem)*.

El mar parece, pues, renovar a Susana, y es seguramente lo que le permite gozar del amor de un modo total: «Dice que ella escondía sus pies entre las piernas de él... Que dormía acurrucada, metiéndose

---

(4) El esqueleto que se desmorona como si fuese de azúcar recuerda esos dulces tradicionales del día de todos los santos en México (y de Semana Santa en otras regiones del mundo hispánico). Octavio Paz les concede gran importancia en su interpretación del carátcer mexicano, específicamente en cuanto al significado de las fiestas y de la muerte *(El laberinto de la soledad*, cap. III, México, Fondo de Cultura Económica, 1959).

dentro de él, perdida en la nada al sentir que se quebraba su carne...» (p. 104). Cuando el esposo de Susana muere, nada basta, como sí sucedió a la muerte de su madre, a suplantar la pena del personaje: «Pero que le había dolido más [que el violento modo de poseerla de Florencio] su muerte» *(ibídem)*. Susana reacciona, rechazando en esta ocasión furiosamente el consuelo de la religión: «¡Oh!, ¿por qué no lloré y me anegué entonces en lágrimas para enjugar mi angustia? ¡Señor, tú no existes! Te pedí tu protección para él. Que me lo cuidaras. Eso te pedí. Pero tú te ocupas nada más de las almas. Y lo que yo quiero de él es su cuerpo. Desnudo y caliente de amor» (página 105); porque sin él, los labios de Susana son inútiles (5).

Susana se acoge a su padre, quien rechaza todas las ofertas de Pedro Páramo para regresar a Comala, quizá por celos, pues sabemos que «trata [a Susana] más bien [como] su mujer» (p. 85). Cuando, por fin, empujado por la necesidad, Bartolomé San Juan regresa, lo hace sabiendo que se entrega a la muerte: Comala «es un pueblo desdichado»... «Somos infortunados por estar aquí, porque aquí no tendremos salvación ninguna. Lo presiento» (p. 87). Con todo, a Bartolomé lo toma un tanto por sorpresa que Pedro Páramo le diga sin más ambages que lo que quiere de él no es sino su hija y, lo que es peor, que Susana acepte acostarse con Pedro, a pesar de que «es casado y que ha tenido infinidad de mujeres» (p. 88); a pesar de que hará matar a su padre (de ahí el sentimiento de Bartolomé de que no tiene salvación); a pesar de que ella, como le cuenta Bartolomé a Pedro Páramo, «sigu[e] viviendo con [su] marido, o, al menos, así [se] comport[a]» *(ibídem)* (a esto Pedro reacciona con miradas torvas; pero «en cuanto sale a relucir [el nombre de Susana] cierra los ojos» *(ibídem)*; a pesar, en fin, de que Pedro Páramo es «la pura maldad» *(ibídem)* («un rencor vivo», lo llama ya el arriero Abundio, su hijo y asesino [*vide* p. 10]).

Tal parece como si Susana aceptase el entregarse a Pedro Páramo con tal de librarse de Bartolomé y, en definitiva, de hacerlo eliminar. Eso sugiere el final de la conversación entre ambos, arriba citada, cuando la muchacha niega a su padre como tal y afirma que está

---

(5) Susana leía un periódico mientras aguardaba a Florencio la noche de su muerte *(vide* p. 104). Esto sugiere un ambiente urbano, quizá la espera de noticias relacionadas con la revolución, si Florencio, por ejemplo, estaba mezclado en actividades políticas, que a su vez podrían haber sido la causa de su muerte. Que Susana es más que una simple campesina como el resto de los habitantes de Comala lo indicaba ya el modo en que hace caso omiso de la avaricia eclesiástica: «¿Que no saldrá del Purgatorio si no le rezan esas misas? ¿Quiénes son ellos para hacer la justicia, Justina?» (p. 81). Esta es, naturalmente, una explicación *realista* —e independiente, por tanto, de la tesis que aquí se propone— de la superioridad de Susana.

loca. Apenas muerto —asesinado por orden de Pedro Páramo (6)—, Bartolomé visita a su hija. Parece ser él quien le habla a Justina entonces, diciéndole que puede marcharse, pues él se basta para cuidar a Susana (*vide* p. 91). El ama así lo cree y aúlla de terror; pero en seguida niega lo ocurrido, de suerte que en cierto sentido podemos suponer también que es Pedro quien andaba por la habitación. Tan pronto como sabe de cierto que Bartolomé ha muerto, su hija relaciona esa muerte con la presencia de un gato alrededor de ella la noche anterior («*Allí estaba otra vez el peso en sus pies, caminando* por la orilla de su cuerpo, tratando de encontrarle la cara» [p. 93]), y dice, al parecer, tranquila: «Entonces era él —y sonrió—. Viniste a despedirte de mí» —dijo, y sonrió (p. 94)—; y más adelante: «Supe que eras tú, Bartolomé» (p. 95), al final de la sección en que el narrador evoca el episodio de la mina, que, a su vez, se relaciona con la visita del muerto a través de una frase que subraya el odio de Susana por su padre: «Por eso reí ahora» (al saberlo muerto).

Sin embargo, esa paz interior aquí sugerida no puede alcanzar al personaje todavía. Susana, cada vez más atormentada, piensa constantemente; oye «los ruidos de la noche» o «el percutir de su corazón en palpitaciones desiguales» (p. 96), y cree aún que la visita su padre: «Se te está muriendo de pena el corazón —piensa—. Ya sé que vienes a contarme que murió Florencio, pero eso ya lo sé. No te aflijas por los demás; no te apures por mí. Yo tengo guardado mi dolor en un lugar seguro. No dejes que se te apague el corazón» (*ibídem*). Quien en realidad ha venido a consolarla esta vez es el cura párroco Rentería; pero de nuevo Susana rechaza el apoyo de la religión: «Entonces adiós, padre —contestó ella—. No vuelvas. No te necesito» (p. 97); segura además de que es Bartolomé quien está allí verdaderamente: «¿Para qué vienes a verme si estás muerto?» (*ibídem*).

No sabemos con certeza si Pedro Páramo logró poseer alguna vez a Susana antes de instalarla en la Media Luna, pero lo cierto es que, a partir de esa primera visita del fantasma de Bartolomé, la locura de Susana la aparta para siempre de su adorador. Porque si Susana San Juan ha aceptado a Pedro Páramo, ha sido para completar ese destino que desde un principio la llevó a palpar la muerte, entregándose por fin a la muerte misma (la pura maldad, el rencor vivo). De este modo se libra, en primer lugar, de la muerte menor que la sujetaba en la figura de su padre, y a la larga destruye a Pedro mismo.

---

(6) Nada indica que Pedro Páramo haya causado también la muerte del marido de Susana. Hablando mentalmente con su amada, dice el propio Pedro: «Supe que te habías casado y pronto me enteré que te habías quedado viuda» (p. 86).

Es por eso que no se puede precisar si fue Pedro o Bartolomé quien visitó a Susana la noche de lluvia que da principio al atormentado final del personaje; ambos son, en diferente escala, representantes de la muerte; ambos están, en un sentido metafísico, desde hace mucho tiempo muertos.

Susana, en cambio, es la vida; la vida o el amor. Así lo indican su superación de aquel primer y terrible contacto con la muerte a través de la madre, cuya muerte trasciende también a su vez; pero sobre todo su renacer del agua, como una nueva Afrodita. El mar, símbolo de la vida, se opone por naturaleza a la idea encerrada en el apellido de Pedro: páramo, desierto; y todo indica que Comala, situado en un llano al que se desciende como al infierno, está a gran distancia del mar. Susana es la única de sus habitantes que, al escapar de allí por un tiempo, ha visto, sentido, renacido en el océano.

La forma en que Susana sale del mar para afirmarse en su amor por su esposo Florencio, para entregarse a éste *totalmente*, permite, pues, establecer una conexión entre el personaje y Afrodita. Pero además, Susana inspira amor espontáneamente: a Pedro, no obstante su naturaleza de desierto de piedra, y desde muy pequeñita, a Justina, quien, casi lo mismo que su esposo luego (*vide* descripción del coito entre Susana y Florencio, [p. 104]), «la hubiera despachurrado y hecho pedazos» (p. 93)—de amor, claro.

Como personaje perteneciente a un mundo cuyos valores son otros que los del nuestro, más telúricos que racionales, a Susana no la alcanza la fe cristiana. Ya la hemos escuchado rechazar la religión en varias ocasiones, en sus formas más mercantiles primero (misas para la madre muerta) y en las más auténticas luego. Cuando el padre Rentería acude a darle la comunión a la moribunda, ésta dice, después de tragarse la hostia: «Hemos pasado un rato muy feliz, Florencio» (página 115). Poco antes, o quizá después, pues se habla en la misma sección de que Rentería había estado a confesar a la agonizante, el cura intenta comunicar a Susana visiones, primero del purgatorio y después del cielo; pero el personaje, aunque acepta en principio la visita de Rentería, no lo escucha, y en vez de repetir con el padre: «Tengo la boca llena de tierra», dice: «Tengo la boca llena de ti, de tu boca. Tus labios apretados, duros, como si mordieran oprimiendo mis labios» (p. 118); y en vez de alcanzar la visión del Dios protector que le proponen, piensa o dice: «El me cobijaba entre sus brazos. Me daba amor» (*ibídem*).

Rentería no sabe qué hacer. Darle los santos óleos a la moribunda no es posible «sin conocer la medida de su arrepentimiento» (p. 119); pero «quizá ella no tenía nada de qué arrepentirse. Tal vez él no

tenía nada de qué perdonarla». De cualquier modo, Susana está tranquila, crea o no que va «a ir a la presencia de Dios», según le dice Rentería en una última tentativa de hablar a esa alma, tan remota de la suya. «¡Ya váyase, padre! No se mortifique por mí. Estoy tranquila y tengo mucho sueño», dice por fin, y a Justina, que llora, le ordena: «¡Justina, hazme el favor de irte a llorar a otra parte!» *(ibídem)*.

Poco antes de morir, un amanecer («el día va dándose vuelta, a pausas; casi se oyen los goznes de la Tierra, que giran enmohecidos; la vibración de esta vieja Tierra que vuelca su oscuridad») (p. 113), Susana le expone a la fiel Justina varias de sus ideas, que, aunque cristianas en principio, parecen excluir del todo el concepto de salvación: «la noche está llena de pecados»; «la vida no es sino un pecado»; como no hay sino esperar la muerte para que llegue, y, finalmente:

«—¿Tú crees en el infierno, Justina?
—Sí, Susana. Y también en el cielo.
—Yo sólo creo en el infierno —dijo, y cerró los ojos» (p. 114) (7).

Susana adopta una posición fetal para morir: «Después sintió que la cabeza se le clavaba en el vientre. Trató de separar el vientre de su cabeza, de hacer a un lado aquel vientre que le apretaba los ojos y le cortaba la respiración; pero cada vez se volcaba más, como si se hundiera en la noche» *(ibídem)*. Esta vuelta a la postura prenatal me parece que subraya, al final mismo de la existencia de Susana, la estrecha relación del personaje con el origen de la vida (8).

Por último, la muerte de Susana no da lugar a días de duelo, como se propone su frustrado amante, haciendo que repiquen sin descanso durante tres días todas las campanas del pueblo, sino a un festival de caracteres paganos. La gente ensordece a causa del continuo repique, sin llegar a enterarse de lo que ocurre, al mismo tiempo que el ruido atrae viandantes de otros pueblos, músicos, comerciantes, incluso

(7) Mientras habla, Susana tiene «Las manos sobre el vientre, prendidas a su vientre como una concha protectora» (p. 113). Antes de morir será la cabeza, todo el cuerpo, el que clave en su propio vientre *(vide* nota 8).

(8) Para C. Enrique Pupo-Walker («Personajes y ambiente en Pedro Páramo», *Cuadernos Americanos*, XXVIII, 6, 1969, 194-204) esta posición indica una característica «simbiosis del hombre y la tierra... En presencia del padre Rentería, la mujer atormentada se enrosca como si quisiera regresar a la posición fetal, sólo que ahora lleva sus entrañas repletas de tierra» (art. cit., p. 202). A mi ver, sin embargo, el que Susana no pueda repetir la frase del cura («Tengo la boca llena de tierra»), transformándola, en cambio, en el recuerdo de los labios del amado, indica más bien una simbiosis con el amor, también en cuanto origen de la vida, que con la tierra misma. Susana duerme con su marido, al igual que antes con su madre, no de un modo distendido, sino acurrucada, metida en ellos, lo cual subraya su capacidad de amar *(vide* pp. 79 y 104).

un circo: «Enterraron a Susana San Juan y pocos en Comala se enteraron. Allá había feria. Se jugaba a los gallos, se oía la música; los gritos de los borrachos y de las loterías» (p. 121). De ahí la venganza de Pedro Páramo, que deja «morir de hambre» a Comala, abandonando la labranza de sus tierras.

El imposible contacto entre Afrodita y Hades ha dado lugar, pues, al infierno que es Comala, donde Susana yace, por fin, rodeada de muertos, recordando la vida que representa, vida frustrada por Pedro Páramo, quien a su vez se convirtió en lo que es a causa de no haber podido poseer la belleza y la vida que representaba Susana, ni en su primer contacto con ella ni treinta años después.

Hay, además de éste, otro simbolismo menos obvio en la figura de Susana y con relación a Pedro Páramo. La Afrodita griega, diosa de la belleza y del amor, reúne atributos de varias divinidades semíticas que se transforman o se sintetizan al pasar más tarde al panteón romano. El carácter general de la diosa es el de divinidad del amor, pero son también parte de sus atributos los de diosa del mar, del cielo y de la tierra. Como divinidad celeste, las primeras versiones de Afrodita-Astarté la localizan en la luna o en un astro brillante que rige la noche (y las mareas). La diosa era, pues, esposa del sol, reina de los astros, de los fenómenos celestes, del aire y de la tempestad (ya notamos —*vide* nota 3— la relación de Susana con el aire). Así se pasa a consagrársele la estrella Venus, en cuanto precursora de la noche, y a hacerla poco a poco diosa del amor y, a la larga, hasta de la fidelidad conyugal, mientras que la luna se le reserva a Artemisa-Diana, hermana del dios del sol, Apolo, y virgen pura y celosa de su virginidad además, lo que, sin duda, puede relacionarse con la luz lunar. Es natural, sin embargo, que se asociara en un principio a Afrodita con la luna, cuya supuesta humedad sugería para los antiguos la fecundidad.

Una noche en que Pedro Páramo, desesperado de deseo, acude a una criada, se nos describe la luna: «había salido un rato, y luego se había ido. Era una de esas lunas tristes que nadie mira, a las que nadie hace caso. Estuvo un rato allí desfigurada, sin dar ninguna luz, y después fue a esconderse detrás de los cerros» (p. 109). Lo que la experiencia de esa noche de luna pobre significó para Pedro Páramo lo oímos a poco de sus mismos labios: «Pensó en la muchachita con la que acababa de dormir apenas un rato. Aquel pequeño cuerpo azorado y tembloroso, que parecía iba a echar fuera su corazón por la boca. 'Puñadito de carne', le dijo. Y se había abrazado a ella, tratando de convertirla en la carne de Susana San Juan. 'Una mujer que no era de este mundo'» (p. 112).

En una de las últimas secciones de la novela encontramos a Pedro Páramo esperando la muerte al alba, «sentado en un viejo equipal, junto a la puerta grande de la Media Luna, poco antes de que se fuera la última sombra de la noche» (p. 122). Pedro Páramo no duerme; sólo piensa, seguro de que la muerte llegará pronto, esperanzado aún de que, a pesar de todo, Susana lo ayude a bien morir, como siempre quiso («Y que además, y esto era lo más importante, le serviría para irse de la vida alumbrándose con aquella imagen que borraría todos los demás recuerdos» [p. 99]).

Este amanecer es idéntico a aquel de la muerte de Susana: «La luz era igual entonces que ahora, no tan bermeja; pero era la misma *pobre luz sin lumbre, envuelta en el paño blanco de la neblina que* hay ahora. Era el mismo momento. Yo aquí, junto a la puerta, mirando el amanecer y mirando cuando te ibas, siguiendo el camino del cielo, por donde el cielo comenzaba a abrirse en luces, alejándote, cada vez más desteñida entre las sombras de la tierra.»

«*Fue la última vez que te vi. Pasaste rozando con tu cuerpo las* ramas del paraíso que está en la vereda y te llevaste con tu aire sus últimas hojas. Luego desapareciste. Te dije: ¡Regresa, Susana!» (página 122).

En tanto Abundio, totalmente borracho, se encamina hacia la Media Luna, donde va a matar a Pedro Páramo.

Mientras éste «se desmorona como si fuera un montón de piedras» (último párrafo) —las piedras de que está hecho su nombre de pila—, sin dolor, porque «estaba acostumbrado a ver morir cada día alguno de sus pedazos» (p. 128), evoca de nuevo a su amor: «Vio cómo se sacudía el paraíso, dejando caer sus hojas [la misma planta que rozó Susana al marcharse]: 'Todos escogen el mismo camino, todos se van'» *(ibídem)*, y de nuevo le pide que regrese, según se lo pidió tantas veces. La identificación de Susana con la luna, que se apaga a esa misma hora en el cielo, resulta aquí clarísima: «... Había una luna grande en medio del mundo. Se me perdían los ojos mirándote. Los rayos de la luna filtrándose sobre tu cara. No me cansaba de ver esa aparición, que eras tú. Suave, restregada de luna; tu boca abullonada, humedecida, irisada de estrellas; tu cuerpo transparentándose en el agua de la noche. Susana, Susana San Juan» *(ibídem)*.

Es el sol el que aparece ahora, «devolviendo su forma a las cosas», lo que, al cabo, alegra a Pedro Páramo, «porque tenía miedo a las noches, que le llenaban de fantasmas la oscuridad. De encerrarse con sus fantasmas. De eso tenía miedo» *(ibídem)*.

Así muere Pedro Páramo, «suplicando por dentro, pero sin decir una sola palabra» (p. 129) —mundo desierto de piedra—, a la puerta

de esa Media Luna que construyó para Susana San Juan, pero que no pudo nunca convertirse en luna total, luna llena, porque Pedro sólo tenía muerte, en vez de amor que ofrecerle a su Afrodita.

En el complejo, poderoso mundo de *Pedro Páramo*, Rulfo, sin proponérselo deliberadamente, como es natural, sino con la aguda espontaneidad de su visión poética, le ha dado a Susana San Juan aquellos atributos más a tono con lo que representa frente a Pedro Páramo: el amor (cuyo astro protector es la luna), que le está negado desde el principio al desdichado Pedro, quien tendrá hasta el fin que afirmarse a través de la muerte y la destrucción que siembra en su Comala, páramo de la vida (9).

Tenemos así que Susana, tras un primer y doloroso contacto con la muerte, supera ésta, resultando incluso inmune a su contagio (tisis de la madre, a la cual se abraza en el sueño). El amor, como verdadero destino de Susana, es quien la protege hasta la muerte del esposo, y a partir de ese momento la dirige a vengarse de Bartolomé y de Pedro Páramo. La invulnerabilidad de Susana al consuelo cristiano, simbolizado por la salvación, subraya su pertenencia a un mundo cuyos valores se centran en el culto a la naturaleza (aire, primavera, mar), y para el cual además los espíritus continúan viviendo sobre la tierra. La luna constituye a su vez el símbolo más apropiado de lo que representa esta diosa del amor y la belleza, para cuyo permanente sueño-delirio el día no se diferencia de la noche. El amanecer, consecuentemente, señala la partida de Susana San Juan, al igual que la de Pedro Páramo, representante también de las tinieblas, en tanto que de la muerte. La fidelidad del protagonista al amor, del que su destino lo separó desde un principio, lo acompaña hasta su misma muerte, mas negándole la ayuda, gloria o consuelo a que aspiraba para su tránsito final.—*JULIO RODRIGUEZ-LUIS* *(Department of Romance Languages and Literatures Wesleyan University. Middletown. Conneticat 06457. USA).*

---

(9) CARLOS FUENTES ha escrito en algún detalle sobre el aspecto mítico de «*Pedro Páramo* (*Siempre*, suplemento, julio 29, 1964), o el modo en que la imaginación mítica renace en el suelo mexicano» (p. 3). Fuentes llama a Susana San Juan, una «Electra al revés», quizá porque quiere vengarse de su padre. En todo caso, este aspecto no agota el simbolismo de la figura de Susana.

COMENTARIOS A UN NUMERO DE «EL CORREO DE LA UNESCO»

La lectura del número de *El Correo de la Unesco* correspondiente al mes de marzo, titulado «América Latina. Esplendor de una cultura múltiple», me inspira los siguientes comentarios.

En primer lugar, hay que felicitarse por la magnífica presentación formal, que, de acuerdo con la tradición de esta acrisolada revista, constituye la mejor invitación a la lectura.

En segundo lugar, me atrevo, en cuanto al contenido mismo, a hacerle algunas observaciones, en mi deseo, más que nada, de contribuir a la reputación de *El Correo...* de ser objetivo y fidedigno, especialmente en un tema tan importante como el de la multiplicidad de una cultura, multiplicidad que suscita, a su vez, la de las opiniones.

El artículo «Trayectoria y presencia de la América Latina», escrito por Fernández Moreno con lucidez y competencia, aborda intrépidamente la siempre difícil tarea de definir una cultura: todas las culturas son múltiples, pero algunas, entre ellas la latinoamericana, más que otras. Se trata, sin embargo, de mosaico y no de *puzzle*, de un rompecabezas, porque entonces carecería de sentido. Sentido, por lo demás, que sólo se alcanza a nivel de la totalidad, por lo que es no sólo importante, sino imprescindible, el asumir todas y cada una de las facetas que la componen.

A menos de asumir esta globalidad es imposible que una persona, sea individual o colectiva, pueda comprender ni aceptar su propia identidad, condición indispensable para un mínimo de estabilidad no sólo psicológica, sino ontológica. En el plano individual, semejante hazaña, pues no es tarea fácil, está gráfica y admirablemente expresada por Fellini en su película *Ocho y medio*, en la farándula final, en que el protagonista abarca su vida entera, incluso aquellos aspectos o influencias menos gratas y afines. En un plano abstracto había dicho lo mismo Hegel con su «das Wahre ist das Ganze»; pero quizá Fellini, como artista, profundiza más que el filósofo, por cuanto describe una característica sumamente importante: la asunción se hace con alegría. Sentimiento éste que me parece rastrear en los pensadores de la baja Edad Media europea y destacadamente Nicolás de Cusa, cuando habla de la *coincidentia oppositorum:* ésta, como toda superación es una fruición.

Los elementos de esta auténtica estructura (¡ya salió la palabra ritual!), que es toda cultura, se encuentran, no obstante, irregular y casi diría maliciosamente repartidos y además entrelazados inextri-

cablemente. A lo profuso de los ingredientes y a lo confuso de su reparto se añade, para mayor complicación, el hecho de que el volumen que emerge a la superficie es inferior al que queda en las profundidades, como ocurre con el *iceberg*, por lo que escapa al análisis. De aquí que acaso la terapéutica apropiada fuera la del psicoanálisis, de la psicología profunda, pues donde hay que buscar muchas de las claves de esta personalidad, como de cualquier otra, es en el subconsciente y más todavía en el inconsciente. Nada más natural para una cultura tan múltiple, tan varia como la latinoamericana que tener sus propios complejos, que son los que precisamente atestiguan su riqueza. En definitiva, sólo las personalidades simples carecen de complejos.

Cabe preguntarse, por otra parte, si, como dicen los franceses, «le jeu vaut la chandelle», es decir, si a la altura de nuestro tiempo, practicar el tradicional «who is who» ofrece todavía interés. La identidad individual, la nacional e incluso la regional han perdido interés o importancia al menos, y casi su razón de ser, inmersos como estamos todos en este gran magma del «one world» en formación. La única pregunta que tiene aún vigencia dentro de este apresurado proceso de unificación bajo el signo de la técnica es la de saber... «à quelle sauce on sera mangé», si a la salsa americana o a la tártara (y empleo deliberadamente este último calificativo por su ubicación geográfica equidistante). Bromas aparte, forzoso es admitir que el empleo de satélites artificiales, con recepción directa, sin *relais* terrestre, junto a indudables beneficios, comporta el riesgo de convertir en satélites culturales a los países que no detentan esa tecnología. La tan sobada afirmación de McLuhan «the message is the medium» se encuentra aquí trágicamente confirmada.

Se me antoja reconocer en esta insistencia con que los latinoamericanos se recrean en la suerte de investigar sus orígenes un rasgo bien hispánico, pues somos los cautontimorúmenos más tozudos de la Historia universal. Llevamos siglos preguntándonos quiénes somos, lo que, por otra parte, no nos ha impedido contribuir a esta historia. Es cierto que el sociólogo George Simmel afirmaba que «las naturalezas nobles pagan con lo que son, no con lo que hacen». No lo es menos, sin embargo, que el mejor remedio para semejante incertidumbre acerca de la identidad (sobre la que inteligentemente discurre Octavio Paz en su reciente libro *Posdata)* es precisamente la acción, por cuanto es gracias a nuestros actos como llegamos a ser *in actu* lo que éramos en potencia. Con toda razón señala Fernández Moreno, frente al exabrupto de Hegel, que América se está moviendo ya en la Historia, que es, en definitiva, el único modo de contribuir a hacerla.

Peca de ambigua, no obstante, en orden a la eficacia de la pesquisa, la afirmación del articulista de que: «Entre las naciones que realizaron el descubrimiento, conquista y colonización del nuevo continente, tres eran lingüísticamente latinas: España, Portugal y Francia». ¿Qué quiere decir? Si alude a la magnífica y más conocida gesta francesa en la Luisiana y Canadá, nada más cierto, sobre todo si se considera que aquella presencia francesa, de haberse mantenido, es la única que hubiera podido asegurar la constitución de una auténtica América Latina, capaz de compensar la anglosajona. No es tan cierto, en cambio, si a lo que se refiere es a la presencia francesa en la América Latina, pues es difícil descubrir en ninguna de las etapas de su historia (descubrimiento, conquista y colonización) la menor sombra de participación francesa, si se exceptúa el simpático caso de Haití, que confirma la regla. Cosa muy distinta es la influencia francesa que llegó a América con los navíos españoles de la Ilustración y que se perpetuó con el positivismo y el modernismo. Así lo interpreta acertadamente el artículo de don Antonio Cándido «Literatura y subdesarrollo en América Latina».

Justo es apreciar en todo su valor la importancia de este «rayonement de la culture française» (que fue, por lo demás, universal), pero esto no debería inducir a considerar a Francia como madre fundadora de la América Latina. De otro modo, habría que incluir, puesto que de influencia se trata y que la región, por su envidiable juventud, está todavía *in fieri*, también a Alemania, puesto que los «maîtres à penser» de la juventud latinoamericana (y mundial, incluida la francesa) no son ya los Comte, Renan, Bergson, Anatole France, etc., sino Marx, Nietzsche, Freud, Heidegger, a los que, dicho sea de pasada, el Unamuno de *Sentimiento trágico,* el Ortega de *La rebelión de las masas* y la *Razón vital,* o el Antonio Machado de la poesía esencial, son tan afines. Esto es sólo una prueba de que la cultura (como la razón, según Hegel) también tiene sus tretas, o, para decirlo en español, que donde menos se piensa salta la liebre. En definitiva, la revolución cultural (modos y ¡modas!) se produce en todas las latitudes y en momentos y direcciones más inesperados.

Por otra parte, es lícito preguntar a Moreno por qué excluir, cuando de la latinidad se trata, al elemento italiano (el más cercano a los orígenes) y que, junto a sus valiosas aportaciones culturales, ofrece la más destacada de todas, la sanguínea, a través de su emigración.

Esto, en cuanto a la denominación de América Latina, tal como la interpreta Fernández Moreno, y que no deja de tener significación, pues es sabido que el hombre hace al hombre y... a la cosa. Quería ahora pasar a unos breves comentarios sobre diversos aspectos del nú-

mero de *El Correo*, a título de lector cándido, pues nada más ajeno a mí que el ejercer el paternalismo cultural, para el que no tendría ni la vocación ni la competencia. Por lo demás, *doctores ecclesia habet*, y la cultura latinoamericana tiene los suyos, que se ocuparán de definirla. Ahora bien, a mí me parece que si el número en cuestión ha de responder a su subtítulo «Esplendor de una cultura múltiple», sería deseable que reflejase el brillo de todos sus componentes, ya sean autóctonos, africanos o ibéricos, porque nunca pueden ser contradictorios, sino complementarios. Por lo que hace a los ibéricos, que son los que a mí me atañen, entiendo que no hay que olvidar su integración total a lo aborigen. No se trató, en efecto, de un fenómeno de mera aculturización, sino de auténtica integración racial, lo que induce a considerarlos no como un ingrediente más del *melting pot*, sino como formando parte del puchero mismo. Este, sin duda, es el criterio seguido por la Secretaría al desechar lo ibérico, de puro obvio, del estudio de las culturas de América Latina. Ahora bien, para citar a Talleyrand, «ça va sans dire, raison de plus pour le dire».

No en vano afirma el refrán que «la letra, con sangre entra», pues no de otro modo entraron las letras ibéricas, esto es, europeas, en América. No fue una operación pedagógica, sino un proceso vital, no se trató de magisterio, sino de paternidad, lo que logró constituir esa cultura mestiza, como certeramente señala Fernández Moreno, mestiza y no criolla, en cuanto resultado del matrimonio del varón ibérico con la mujer indígena. Aunque el mestizaje no es rasgo común a todos los países de la región, sí es la característica predominante de ésta. La cosa es importante, pues el «one world» será mestizo o no será, y la América Latina es el único precursor de ese mundo futuro y, por tanto, un modelo a retener.

Bien se comprende que, ante la dificultad de recoger en un solo número de *El Correo* todos los aspectos de una cultura pluralista, se haya preferido exponer aquellos más desconocidos, por periféricos, y que puedan sorprender más al lector, por novedoso. Presentar en la portada a Túpac-Amaru como «la imagen expresiva de la América de hoy», ¿no equivale a tomar la parte por el todo? Imagino que resulta muy atinada la elección, *ad captandum*, de este caudillo de la resistencia, a la que no fue ajena quizás la expulsión de los jesuitas, por una parte, y por otra, la política de los corregidores de obligar (con los abusos propios del uso del poder) a los indígenas a comprar productos, con el fin de incorporarlos a la economía del mercado, sacándolos de la mera subsistencia. Quizás se podría haber añadido, para alcanzar un mayor equilibrio informativo (máxime tratándose de una panorámica cultural) la figura de otro gran mestizo peruano, de una

figura de la *colaboración* como la del inca Garcilaso, precursor literario de los tres premios Nobel de la América Latina.

De otro lado, en el reverso de la portada de la revista aparece la plaza mejicana de Las Tres Culturas, pero enfocada de tal modo, que, eliminado el templo barroco y banalizado, y disuelto lo mejicano moderno, la trinidad cultural de la plaza se resuelve en la unidad del género humano, pero a través de una estampa más folklórica que humanista. Se ve allí, en efecto, como única figura, a una vendedora de flores con su hijo. Cabría opinar que, del conjunto de la presentación, no sale favorecida la espléndida floración mejicana, pues de ella sólo se muestran las flores naturales, no las artificiales, es decir, las culturales, como si éstas fuesen forzosamente las del mal...

Es lícito pensar que otros aspectos de la cultura en cuestión tampoco resultan favorecidos por el empleado enfoque (y utilizo este término porque de información fotográfica se trata). Por lo que hace al arte barroco, las fotos son poco representativas: así, por ejemplo, el maravilloso templo de Tepotzotlán se reduce a un detalle tan pormenorizado y trivial que no da la menor idea del conjunto. Otrosí puede decirse de la plaza de San Francisco, rebajada a la categoría de una plaza insignificante de cualquier ciudad hispanoamericana, sin la menor especificación quiteña.

Aun así, el arte iberoamericano resulta favorecido por comparación al precortesiano de Méjico, al maya o al incaico, que brillan por su ausencia.

Tampoco resulta afortunado el trato recibido por la moderna dimensión urbana, que a mí ni me parece reflejar adecuadamente la realidad arquitectónica de esta región, una de las más espléndidas de nuestros días. Claro es que no se puede exigir a *El Correo* convertir en norma aciertos gráficos tan extraordinarios como el «De la espontaneidad a la planificación», o el de la proteica imagen de Túpac-Amaru (aunque aquí el mérito es del artista peruano) que merecen incondicional alabanza.

Quería también hacer algunas observaciones acerca del artículo «Los barrotes de la realidad». En realidad, pues de ella se trata, el señor Adoum se refiere, más bien, a los barrotes que suponen los cánones artísticos, puesto que dice literalmente: «Basta comparar la inagotable riqueza de invención del arte popular o del arte rebelde con las obras de cualquier arte institucionalizado». Ahora bien, a poco que se considere, la realidad es, en efecto, una prisión, pero una prisión necesaria, si creemos a Freud, en el proceso de la formación de la psique. Por el contrario, que los cánones artísticos sean una prisión, no está tan claro como deja suponer el artículo. En efecto, si bien toda ver-

dadera (ya sea popular o minoritaria) creación artística es tradicionalista y canónica, el arte popular, folklórico, artesano, es precisamente el más rutinario, repetitivo, canónico y tradicionalista.

Así Goethe asegura que todo artista auténtico se propone conservar algo reconocido como sagrado, reproduciéndolo con seriedad y reflexión. En el mismo sentido afirma Heidegger que la creación poética ha de remontarse a las fuentes, y en esta misma opinión abunda Eugenio d'Ors: «En arte, todo lo que no es tradición es plagio.» No le falta razón al filósofo español si se considera que Picasso, para liberarse de la tradición occidental, hubo de plagiar a la negra, como Gauguin a la polinésica.

Pero independientemente de estas consideraciones de carácter general, llama la atención cómo el señor Adoum, a quien no parecen impresionar los fastos arquitectónicos, esculturales y pictóricos de esa segunda Roma que es Quito, insiste en negar la colaboración entre indios y españoles en el barroco americano. Para un examen equilibrado de la cuestión, es oportuno aducir otras opiniones a favor de la existencia de un auténtico barroco americano con propia personalidad no sólo frente al europeo, sino también frente al español. Así, Alejo Carpentier lo reivindica en ese mismo número de *El Correo,* como característica global de toda la cultura regional. Bernal Díaz del Castillo lo descubre desde el principio mismo de la conquista: «Tres indios hay ahora en la ciudad de Méjico tan primísimos en su oficio de entalladores y pintores» a los que compara con Apeles y Miguel Angel. Moreno Villa, por su parte, califica de estilo *Tequitqui* a la primera escultura hispanomejicana, paralela al arte mudéjar. Finalmente, a título de opinión personal, séame permitido señalar la vigencia del barroco en la literatura colombiana, como lo demuestra la utilización que de él hace García Márquez, a través de su versión más cercana al surrealismo, en su novela *Cien años de soledad.* A mí se me antoja, dicho sea de paso, que el hombre de que habla Quevedo en sus versos: «Erase un hombre a una nariz pegado / érase una nariz superlativa» es, en realidad, el fundador de la dinastía de los Buendía, famosos por su atributo viril.

Dicho esto es muy comprensible el afán didáctico del señor Adoum de hablarnos de las Cuentas de Puná, probablemente desconocidas de la mayoría de los lectores, por cuanto se echa de menos alguna imagen gráfica. Lo que sí es interesante señalar es que, mientras el articulista rechaza el barroco, se siente atraído por él... barro en que están elaboradas las cuentas. Esta preferencia por semejante materia *pimigénica, adámica, me parece responder* a una tendencia (¿profunda o moda?) del arte contemporáneo que se define arte bruto, natural,

antiartístico y, en definitiva, anticultural. La cultura, sin embargo, es la fiel compañera del hombre, su sombra espiritual y nadie puede saltar más allá, o más acá de su sombra.

Hablando de «Literatura y subdesarrollo en América Latina», se refiere Cándido al optimismo expresado en la literatura de los primeros cronistas de Indias sobre la naturaleza americana y sus posibilidades ilimitadas. Creo que este rasgo del optimismo merece ser analizado en su dimensión profunda, esto es, en su proyección histórica y cultural. Hay que tener en cuenta, efectivamente, que en el proceso constitutivo europeo el modelo de la Antigüedad fue dominante, casi obsesivo, hasta el punto de que el pretérito prevalecía sobre el futuro por más que dicho modelo actuase, de hecho, como estímulo y acicate. Con todo, la visión histórica era pesimista, puesto que la edad de oro había ya pasado. A esta dimensión pagana se añadía la cristiana, también regresiva en la medida en que el acontecimiento supremo de la historia de la Humanidad, el nacimiento de Cristo, pertenecía ya al pasado. De aquí la importancia de la emergencia de todo un continente nuevo, sin vínculos, al menos directos o aparentes, con el resto del mundo, para el que no eran válidos los patrones de la Antigüedad. La revolución profunda que esto supuso la captamos comparando la diferente perspectiva histórica adoptada por los humanistas italianos y españoles. Representativo de los primeros es Maquiavelo, y si lo escojo es precisamente por ser el más político de todos ellos: no en vano es el fundador de la «Realpolitik». Pues bien, Maquiavelo, para conocer a sus coetáneos alemanes escoge como Baedeker el Germania ¡de Tácito!, según señala Maravall. El mismo espléndido aislamiento respecto a la realidad presente se refleja en la celebérrima carta a Francesco Vettori. Contrasta esta actitud con el optimismo progresista de los cronistas de Indias. Así López de Gomara: «La mayor cosa después de la creación del mundo, sacando la encarnación y muerte del que lo crió, es el descubrimiento de América»... que, viene a decir, ha «echado atrás los espantajos de los antiguos». Así también Fernández de Oviedo señala datos americanos que «no se pueden aprender en Salamanca, ni en Boloña, ni en París».

Este entusiasmo por América, quizás por tan exaltado, no compartido por muchos grandes europeos (Voltaire, Buffon, De Pauw, Hegel, Papini, Keyserling) fue heredado, pero no superado, por los escritores de la independencia, y subsistió hasta 1950, según Cándido. Este señala que fue sustituido entonces por la conciencia del subdesarrollo económico, social, cultural. En este contexto indica, asimismo, que, dado el subdesarrollo sufrido también por España y Portugal, los latinoamericanos resultan más afines a sus ex metrópolis que los afro-

asiáticos de las suyas. El fenómeno es cierto, pero hay algo de ambigüedad en la interpretación que le da el articulista, pues esa mayor proximidad cultural se debe no tanto a que los escritores ibéricos estén más atrasados que los europeos, como a que los latinoamericanos están más adelantados que los afroasiáticos. Este adelanto data del siglo XVI, pues no hay que olvidar que la Universidad de Santo Domingo es de 1538 y las de Méjico y Lima de 1553. Gracias a este carácter prematuro de la cultura americana resulta a la vez sorprendente y explicable el que desde sus albores produzca tan estupendos escritores. Sor Juana Inés de la Cruz, el inca Garcilaso, Ruiz de Alarcón, son tan buenos como sus coetáneos españoles. Incidentalmente habría que repetir aquí, apropósito de la conquista, el dicho latino de que Grecia vencida por Roma supo conquistarla, pues como muy bien señala Cándido, los ibéricos al escribir *ex abundantia cordis* legaron así una tradición literaria de amor a la tierra americana, que es la que permite esa «tarea de fabular y de nombrar» a que alude Neruda.

Dado el ímpetu impreso a la literatura americana desde un principio, se comprende que ya a fines del XIX hubiese adelantado a la ibérica (con el modernismo, tal como oportunamente señala Bareiro en «La Literatura iberoamericana, crisol de culturas»). Resulta, por otra parte, a primera vista paradójico, pero en realidad es lógico, que los escritores latinoamericanos, menos embarazados por la tradición (que el señor Bareiro no vacila en calificar de ajena, de prestada), se mostrasen menos remisos que los ibéricos en beber de otras fuentes, muy destacadamente de las francesas. A partir de entonces es más que natural que las letras americanas quisiesen estar cada vez más abiertas a los cuatro puntos cardinales, a fin de ensanchar su horizonte y enriquecer su caudal. Esa expansión universal, bien entendido, se compadece perfectamente con la concentración interior: otredad e identidad se armonizan, no se excluyen: con razón dice Borges, «yo soy los otros». La tradición literaria ibérica permite, por lo pronto, un suplemento de antigüedad. De hecho la literatura iberoamericana nace ya madura, como Atenea de la cabeza de Zeus. Así, por ejemplo, se ha podido decir que el gran poema *Martín Fierro* equivalía a la épica castellana, pero ni la pampa es meseta, ni el gaucho el Cid. La realidad es que José Hernández pudo escribir otra cosa que el Poema del Cid, precisamente porque éste se hallaba ya escrito. Todo antecedente constituye, ciertamente, un vínculo espiritual y se puede sentir, o resentir, como una atadura. Un poeta francés exclamaba: «Qui nous délivrera des Grecs et des Romains», del mismo modo que un proverbio español dice: «Al maestro, cuchillada», y el señor Bareiro pa-

rece pertenecer a esta corriente de pensamiento, cuyo emblema pudiera ser el complejo de Edipo: la revuelta contra el padre.

Podría citarse más de un representante de esta corriente, pero me voy a atener únicamente a uno de los más destacados, el peruano Jorge Guillermo Llosa, tal como se expresa en un interesante artículo «Paradoja y extrañeza de América», en el número 46 de la *Revista Humboldt*. Allí se queja de que «a partir del descubrimiento estamos habituados a considerar nuestro contorno con escalas y modelos importados», pese a que, «América tiene su propio ritmo, sus equinoccios y solsticios, sus pleninulios y menguantes, sus círculos agrícolas meteorológicos», y, por tanto, «es el universo... en el que debemos inspirar nuestro lenguaje, el sentido de nuestras metáforas, las formas y colores del arte y de la arquitectura...». Indudablemente Llosa tiene razón en predicar este retorno a las fuentes autóctonas donde todo pueblo debe beber su inspiración artística. Esto tiene, ciertamente, más sentido que la pretensión porteña, a la que más tarde me referiré, de quedarse a medio camino a beber en aguas del Sena. Resulta, pues, acertada la recomendación de Llosa de que el texto literario responda al contexto general, al medio ambiente. No hay que incurrir en el gracioso disparate de los textos escolares franceses, que hacían recitar a los niños africanos, «nos ancêtres les gaulois». Quizás esto explica el poco aprecio que del *castellanismo* literario se hizo en América, es decir, de la exaltación de los valores líricos de la meseta, que culmina, dentro de la generación del 98 en Unamuno y Machado, prefiriéndose, en cambio, el andalucismo por más afín al paisaje natural y humano de América, de Juan Ramón Jiménez y García Lorca. Sobre este tema de la dificultad de traspasar metáforas literarias de un continente a otro recuerdo un divertido ensayo de Aldous Huxley, *Wordsworth en los trópicos*.

Una lengua, sin embargo, no se reduce a los tópicos, los temas, las metáforas, como muy bien ha visto Miguel Angel Asturias: «Los escritores de la América de lengua española y... portuguesa tienen manos numerosas, brazos numerosos, ojos y oídos innumerables, un olfato universal, un tacto universal.» Universalidad que resplandece paradigmáticamente en poetas como Borges (tan documentado en literatura universal por lo menos como Eliott) y César Vallejo (tan transido de lo humano universal). Lo cierto es que, a través de la lengua y literatura ibéricas, los escritores latinoamericanos entraron de rondón, y por la puerta grande, en la *Weltliteratur* que postulaba Goethe, es decir, concebida como una literatura del universo nivelada por las cumbres.

Los fracasos en el intento de creación de una lengua nacional, destacadamente en Argentina, Brasil y Méjico (según indica Bareiro), parecen demostrar, por una parte, que el español o el portugués no

reducen, sino que potencian al escritor latinoamericano, y, por otra, que la lengua es algo mucho más profundo o importante que un mero instrumento, que una pura forma. La lingüística actual pone bien de manifiesto que la lengua pertenece a la raíz ontológica del hombre y que, por tanto, no puede expresar un contenido cultural cualquiera. Lengua (y a fortiori la literaria) y cultura están intrínsecamente unidas no sólo por lo que acabamos de decir, sino también por cuanto la cultura no se reduce a la dimensión intelectual, erudita, sino que ha de ser entendida asimismo como forma de vida. Quiere decirse que el modo de concebir la muerte, el amor, el trabajo, la religión, no es indiferente para el escritor, sino que guía su pluma: vino nuevo y odre viejo son igualmente válidos. Así hay que concebir el proceso de creación artística, la más individual de todas las creaciones, esto es, enmarcada en su tradición y su sociedad.

El escribir en español comporta una cierta *forma mentis* hispánica si, como parece cierto, la lengua es simultánea (pues prefiero no entrar a definir primogenituras) con el pensamiento. Pero a un nivel mucho más profundo que el mental, la lengua imprime una forma sentimental, casi diría yo visceral, pues por algo se la llama materna, es decir, transmitida ya al feto. En este sentido la lengua «sangre de mi espíritu» para Unamuno, en su último cogollo resulta intraducible *(traduttore, traditore,* en verdad), como pretendía el mismo poeta cuando decía en su celebérrima letanía de las ciudades españolas que eran «el tuétano intraducible de nuestra lengua española». Bien sé que con agudeza le ha reprochado Octavio Paz semejante «arribato patriótico», pues se trata, según él, de algo «perfectamente traducible que alude a una experiencia universal», expresada por muchos poetas en sus propias lenguas, y en prueba de lo cual cita el verso de Victor Hugo «et tout tremble, Irún, Coimbra / Santander, Almodóvar, Si tôt qu'on entend le timbre / des cymbales de Vivar». Si he tratado de manera pormenorizada esta confrontación es por entender que, mientras la poesía de Unamuno da el tuétano de la España esencial, el oro, la de Victor Hugo sólo da la corteza, el oropel. Ello se debe no sólo a la diferente vena poética de uno y otro, sino también, y sobre todo, al hecho de que Unamuno es hablado por el español y Victor Hugo por el francés, para emplear la terminología de la moderna lingüística.

Sin embargo sé perfectamente que es muy habitual entre los hispanoamericanos, sobre todos los argentinos, basándose, con razón, en la liviandad de la tradición colonial de su país tan abierto al exterior, al mar, el restar importancia a la lengua, reduciéndola a lo formal. Muy frecuentemente se me ha dicho que la lengua argentina era es-

pañola, pero que la cultura era francesa, simbiosis harto difícil, aun reconociendo el enorme impacto parisino sobre Buenos Aires.

La afirmación es dudosa, en efecto, por el carácter de tuétano y, vísceras de que acabamos de hablar. Así, por ejemplo, el gran poeta argentino Jorge Luis Borges ha aludido a lo que yo llamaría plasticidad del castellano, su increíble adaptabilidad a expresiones subjetivas, como *me amaneció,* algo que Américo Castro atribuye a la influencia árabe, y que para mí se manifiesta muy especialmente en la riqueza del diminutivo y el aumentativo. En este sentido Borges dice (cito de memoria) que solamente en español se pueden escribir frases como ésta: «la niña estaba solita en casa». Aunque se equivoca en este caso concreto el ilustre poeta, pues en una conocida aria de *La Boheme* se canta «sola, soletta», en términos generales tiene toda la razón. En cuanto al aumentativo, yo dificulto que ninguna otra lengua pueda expresar tan rotundamente lo que el término español *calzonazos.*

Ahora bien, esta servidumbre (que pesaría igualmente sobre escritores latinoamericanos y españoles) no lo es tal, no es obstáculo, sino trampolín. Esto no quiere decir, en absoluto, que considere el castellano como una lengua privilegiada; lejos de mí el *chauvinismo* cultural, que es el más necio de los nacionalismos. No cabe desconocer que la lengua española se ha expresado filosófica y científicamente en menor proporción que la alemana, inglesa o italiana. Es verdad que cada lengua tiene sus excelencias y también sus lagunas y defectos, como sabe todo aquél que habla más de una. De aquí quizás es el proverbio inglés que dice más o menos (cito de memoria): «aquel que habla más de un idioma es un bribón», en el sentido de que se beneficia y a la vez es víctima del pluralismo cultural de contenido, que se deriva de todo pluralismo lingüístico. Nace así una cierta duplicidad, ambigüedad, cierto, pero también una riqueza a la que no renuncian los políglotas, a quienes con excesiva ligereza se tacha de pedantes y rastacueros.

Queda claro que esta fidelidad a la lengua puede ser sentida o resentida, si se concibe como un paternalismo para el futuro, y no como una filiación desde el pasado. En todo proceso evolutivo, el término *ad quem* es siempre más importante que el término *a quo.* Quiere decirse que la afiliación lingüística no equivale a una exigencia de purismo: éste, como todo puritanismo, es de signo negativo. La lengua, precisamente por ser algo vivo, es capaz de regenerarse aun a riesgo de ciertas degeneraciones, producto, más que del *genius loci,* de extravagancias periféricas. Los esquejes del habla cotidiana y regional pueden injertarse, como señala Bareiro, en el común tronco castellano-portugués.

¿Qué cabe concluir de todo esto? Yo diría que la moraleja es que cualquier cultura, y no sólo la latinoamericana, debe practicar, de un modo u otro, el «retour aux sources», siempre y cuando se asuma toda y no sólo parte de su tradición, si bien los elementos diversos pueden recibir diferentes valoraciones. Pero además de este baño en las aguas originales, una cultura en formación, como es el caso de la latinoamericana, dispone del agua de la Juventud, que es su propia infancia biológica, gracias a la cual el porvenir le ofrece toda clase de posibilidades. Concebida de tal suerte, si la literatura de esta región, en cuanto latinoamericana, se proyecta en el futuro hacia el universo mundo, en cuanto iberoamericana, sus fronteras son de entre las más antiguas de Occidente, tanto en la lírica, a través de las jarchyas arábigo-andaluzas, como en la épica. Por si esto fuera poco, a esta vetustez propia se suma la profundidad temporal de las raíces indígenoamericanas, potenciando al infinito las posibilidades que se ofrecen al escritor de *esta cultura verdaderamente múltiple*.

Es legítimo pensar que mis observaciones contengan más de lucubración que de auténtica especulación, en cuanto propenden a cortar, como vulgarmente se dice, un pelo en cuatro. Valga de atenuante, sin embargo, la consideración de que el mester intelectual responde no sólo a la inspiración de la musa, sino que es también tarea de artesano, y en este sentido resulta saludable comparar al intelectual con el peluquero.

Es de esperar que este magnífico número de *El Correo* suscite, a modo de sinfonía incompleta, ulteriores comentarios, reservas, matices, que sirvan para enriquecer y clarificar este importante tema. El proceso dialéctico queda abierto, y bien abierto, ciertamente, constituyendo una oportuna introducción al estudio de las culturas latinoamericanas, que la Secretaría de la Unesco, con la ayuda de expertos y consultores, estará conduciendo con un espíritu verdaderamente *unesquiano*, es decir, de apertura, objetividad, lucidez y veracidad. Espíritu que a veces se ve contradicho por exceso de celo, así, por ejemplo, como cuando Taine preguntaba a un estudiante que marchaba a Inglaterra: «¿Y qué hipótesis se propone usted demostrar allí?» Mucho mejor que demostrar es mostrar, y quizás el mejor medio de evitar que una exposición resulte tendenciosa es que se limite a exponer las diversas tendencias en presencia. En este sentido dicho estudio debería inspirarse en el magnífico trabajo «Las principales tendencias de la investigación en las ciencias sociales y humanas», también publicado por la Unesco.—*EMILIO GARRIGUES (UNESCO, 2 place Fontenoy, PARIS VII).*

NOTAS SOBRE ARTE

GUERRA Y MUERTE EN LA PINTURA DE CARDONA TORRANDEL

La primera etapa por la que atraviesa la pintura de Armando Cardona Torrandel está dedicada a reproducir los que él titula «retablos de gentes», llevados a cabo desde una forma de componer altamente sugestiva y empleando un amontonamiento casi anormal de figuras. Son, en cierto modo, intentos de pintar algunas de las presencias de nuestra sociedad de masas, de violento entorno y de su estremecida integración.

En el año 1957 Cardona Torrandel inicia una nueva etapa, que distingue bajo el nombre de «Ciclo de las barcas-máquinas»; en ella nos recuerda que vivimos en una época de intensa y extensa mecanización, pero que hasta la más deshumanizada de las máquinas puede abrirse hacia lo inusitado y lo ultrarreal.

Por dos veces en 1958 y en 1963 la pintura de Cardona se abre a la realización de grandes cabezas, rostros solitarios erguidos sobre un horizonte de confusa ruptura, en los que la utilización de una técnica de integración de diversos materiales y colores acentúa, los perfiles dramáticos.

Otros aspectos importantes de la obra de Cardona Torrandel están constituidos por los ciclos y series llamados: *El hombre de Hiroshima* y *El universo concentracionario,* que tienen lugar, respectivamente, en 1961 y 1965; a ellos sigue en el año 1969 el llamado «ciclo de las masacres». Las obras representativas de estas etapas van expresando cada vez más una sostenida violencia, una contenida pasión, denunciada algunas veces con extraordinaria fiereza, en una expresión o en un gesto, en una mano o un objeto. A lo largo de estos tres ciclos el artista nos recuerda que todo tiempo es el tiempo del hombre, que la violencia, la opresión y la injusticia tienen que rendirse ante la evidencia del perfeccionamiento ininterrumpido de la condición humana, que al hombre se le apalea, encarcela o fusila, pero puede continuar siendo hombre, en la afirmación de su propia dignidad y de la unidad, que a salvaguardia de cualquier verdugo, lo identifica con los demás hombres.

Esta trayectoria de Armando Cardona continúa con tres tomas de posición ante obras literarias, las escenografías de *La persona buena de Se Zuan,* de Brecht, y la de *Ronda de Mort a Sinera,* de Salvador Espríu. En una época en la que la literatura testifica y protesta, cuando los escritores eligen una y otra vez la dura y difícil tarea de abo-

gar por el pueblo, son muchos los artistas que vienen a encontrar en la obra literaria una inspiración y un desafío. Por eso en las dos escenografías citadas y en el homenaje a Antonio Machado, Cardona lleva a cabo un doble proceso de ilustración y desarrollo del texto por medio de la imagen y de recreación de un ambiente expresivo aproximado una veces a los límites de un verdadero *hapening* trágico.

Particularmente en la ilustración de la obra de Machado, el pintor convierte las ideas del poeta en hilo conductor de un mismo coloquio que invita al espectador a participar en él, recordándonos que de todas las cosas que el hombre puede ser ninguna es más importante que la de afirmarse como hombre.

Entre 1965 y 1966 Cardona lleva a cabo un nuevo ciclo, el de *Los amantes,* durante el cual alterna interpretaciones llenas de poesía con agudas sátiras de una sociedad de consumo cada vez más tecnificada y deshumanizada. En pinturas y dibujos, empleando unas facultades técnicas realmente asombrosas, el artista nos va narrando cómo los seres humanos se convierten en *robots,* necesitando incluso de unas líneas eléctricas que unan sus corazones y realicen el deseado acorde de sus sentimientos. Sus amantes se convierten en grandes testimonios de soledad, yuxtaposiciones de soledades, que se buscan y tienden a identificarse y que en ocasiones se encuentran porque, y ésta es la lección de la pintura de Cardona, por muy separadas que estén las gentes y por muy desesperanzado que sea nuestro tiempo de masas y máquinas, de poderes irrefutables y profundas injusticias, los seres humanos no han perdido su capacidad de amar y todo tiempo de amor es siempre esperanza.

En 1971 Cardona Torrandel celebra la que por ahora ha sido su última exposición en Madrid; en ella presenta obras pertenecientes a las pasadas épocas, o nuevas interpretaciones que directamente las recuerdan desde diferentes perspectivas de realización. Esta exposición vuelve a ofrecer las grandes cabezas, las multitudes abrumadoras y abrumadas, la opresión y matanza y las delicadas figuras de amantes que indagan sobre su unión y su destino.

Junto al grato espectáculo de volver a contemplar estas imágenes familiares, y sobre todo el recio impacto de la escenografía de Sinera, la exposición presentaba una gran sorpresa: la iniciación de una nueva época en la manera de hacer del artista, lo que podríamos llamar *ciclo de los ojos,* y que en realidad constituye un sorprendente homenaje a la mirada humana, en la que en muchas ocasiones Cardona nos recuerda el cartelón de ciego, el estruendoso mamarracho que narraba un crimen o una batalla, o una historia de amores.

«No hay prenda como la vista», parece recordarnos, entre la caricatura y la tragedia, este nuevo modo de hacer de Cardona Torrandel, y para ello diseña una gigantesca pupila, que llena la casi totalidad del espacio pictórico, y en la que unas veces perfila un trazado de confusa biología y en otras reconoce directamente su función de espejo para reflejar en ella lo que vemos y deseamos, lo que admiramos y tememos.

Estos ojos, que recuerdan algunas obras maestras de surrealismo *clásico,* sintetizan toda la capacidad de testimonio, todo el sentido humanista que preside la obra de Cardona; es, en cierto modo, como un recuerdo del largo camino realizado por el artista a través de las gentes y de sus rostros, cifrado exclusivamente en el símbolo del ojo abierto como una oferta de comunicación.

Con todo ello, Cardona Torrandel afirma y confirma su gran papel como realizador de una pintura que al margen de consideraciones estilísticas, sale al encuentro del hombre se compromete con el quehacer del hombre y se preocupa por transmitirnos, de una manera viva e inmediata el repertorio de peligros que la asedian y la serie de circunstancias trágicas que le corresponde interpretar.

La pintura de Juan Adriaensens

En los últimos tiempos se está desarrollando una serie de experiencias que convencionalmente distinguimos con el nombre de «realismos de vanguardia» y que son principalmente las actitudes ultrarrealistas y los realismos expresionistas y simbólicos.

La raíz de todas estas tendencias estriba en el enorme cansancio que la fiebre experimentadora y el impulso por trascender fronteras de la creación plástica ha venido provocando, particularmente las tendencias más extremistas, como el arte conceptual, el arte residual, el arte pobre y el arte de paisaje, al romper la armonía entre la obra de arte y su posibilidad de producción y distribución han amenazado con derrumbar el sistema económico en el que descansa la difusión de la creación artística.

Paralelamente, los artistas han tomado conciencia de que la gran propuesta expresiva no está en la renovación, sino en el replanteamiento de los criterios tradicionales, desde una posición más reflexiva y acentuando los significados y motivaciones de una pintura esencial. En este orden se inscriben las grandes figuras de nuestros realismos de vanguardia: Antonio López, Carmen Lafont, Clara Gangutía, Amalia Avia, José Méndez Ruiz, Antonio Blardony y Antonio Agudo.

Entre ellos y como representante de un ultrarrealismo puro hay que señalar la vigorosa personalidad de Juan Adriaensens Menocal, nacido en La Habana en 1936, de padre español y madre cubana, estudiante en los Estados Unidos, Bélgica, Suiza y España, que concluyó estudios de Derecho en la Universidad de Madrid en 1960, realizó estudios artísticos en Florencia en 1961, cursó la carrera de Bellas Artes en la Academia de San Fernando, de Madrid, entre 1962 y 1966, viajando por América del Norte y del Sur, Europa, norte de Africa y Oriente Medio.

Unas escasas exposiciones en España y Estados Unidos y una serie de presentaciones privadas de su obra han bastado para acreditar la personalidad de este artista como un indiscutible maestro de los realismos de vanguardia contemporáneo y por demostrar un dominio técnico realmente excepcional.

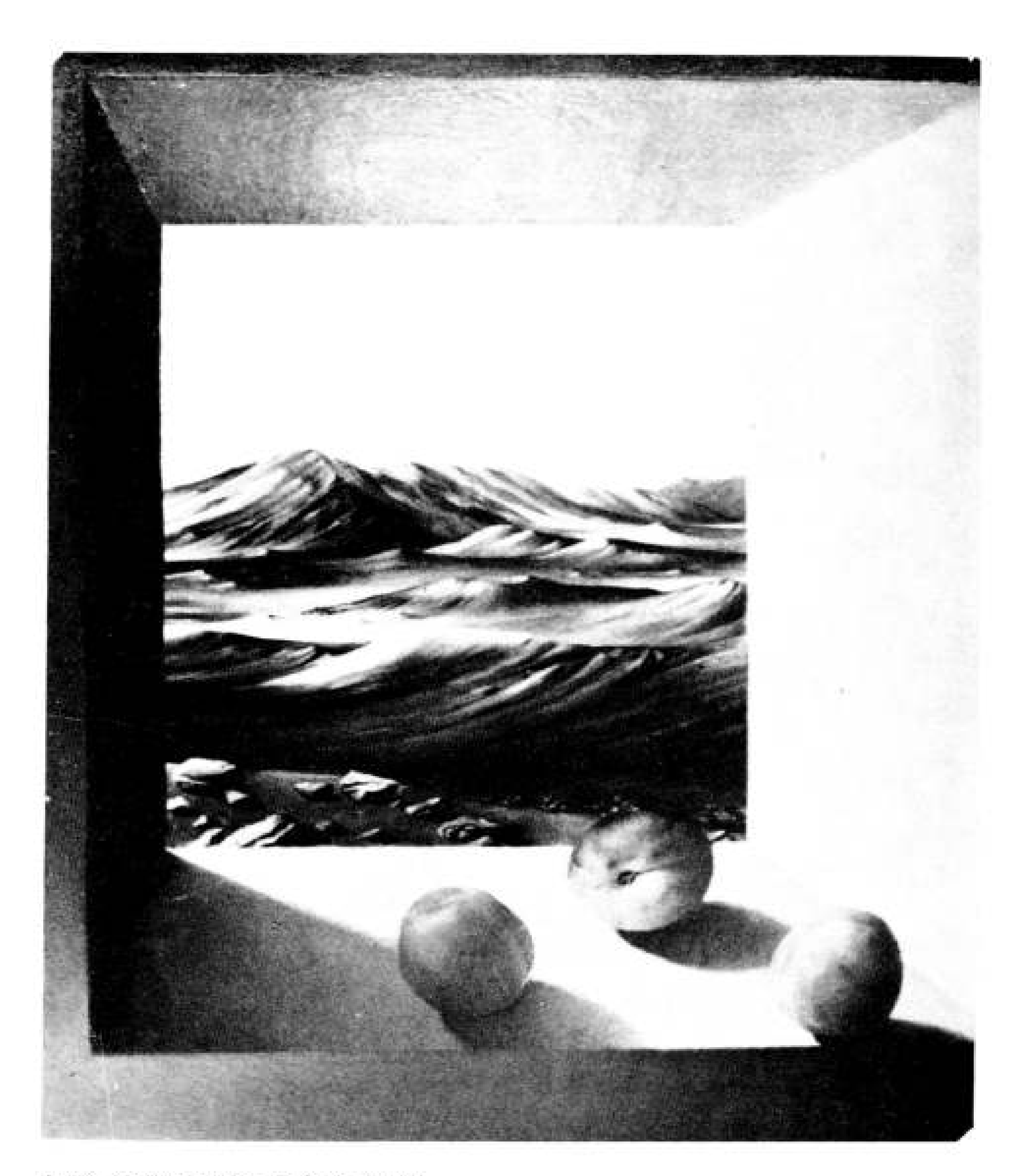
Juan Adriaensens realiza una obra de exactitud sorprendente, en la que en ocasiones y a la manera de los pintores clásicos ensaya el recurso de la pintura en la pintura, reproduciendo con una minuciosidad nunca exenta de gracia dibujos o incluso su propia firma, tratada temáticamente como un elemento que requiere ser pintado. En la línea de Eufemiano, que hunde sus raíces en Zurbarán, Ariaensens realiza impecables estudios de paños, en los que el blanco no es un color ni una pauta para el juego de las sombras, sino un elemento fundamental de una arquitectura de lo pictórico.

En la pintura de Adriaensens se advierten tres dimensiones: una de origen tradicional, otra inspirada en experiencias del surrealismo y una tercera basada en la observación directa de la realidad. En la primera dimensión Adriaensens busca, por un lado, instruirnos en las técnicas del engaño de la mirada, con que los flamencos del siglo XV rubricaban sus creaciones y, por si no fuera poca tentación, una exactitud que hace pensar en la fotografía; el artista confunde deliberadamente sus temas y sus sistemas, ejercitando su portentosa habilidad en la pintura de unos fondos o de unos elementos aparentemente accesorios, en los que la pintura se entronca con toda una larga tradición, cuyo primer acto quizá sea la disputa de los pintores helénicos, míticos engañadores de pájaros o de sus propios competidores.

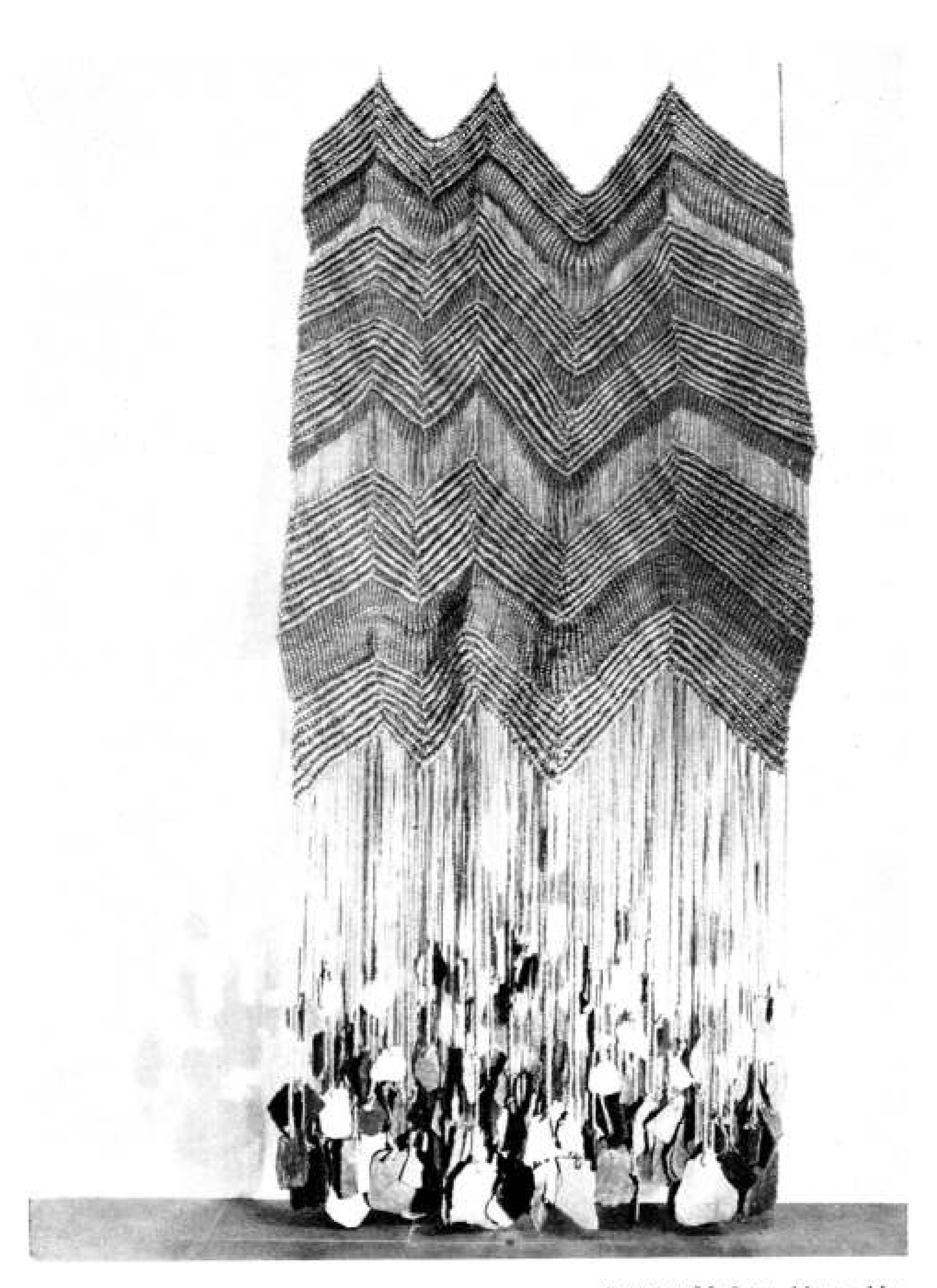
Desde el surrealismo, Adriaensens extrae un sentido profundamente telúrico del paisaje y de su esencial dimensión, que es la perspectiva. En este camino, el pintor abre su ventana a una realidad que puede ser la del tercer día de la creación: colinas no erosionadas, montes que aún no saben de inviernos, ríos que empiezan a labrar su cauce son los protagonistas de esta pintura de dimensiones inquietantes.



JUAN ADRIAENSENS: *Dibujo* (1970).



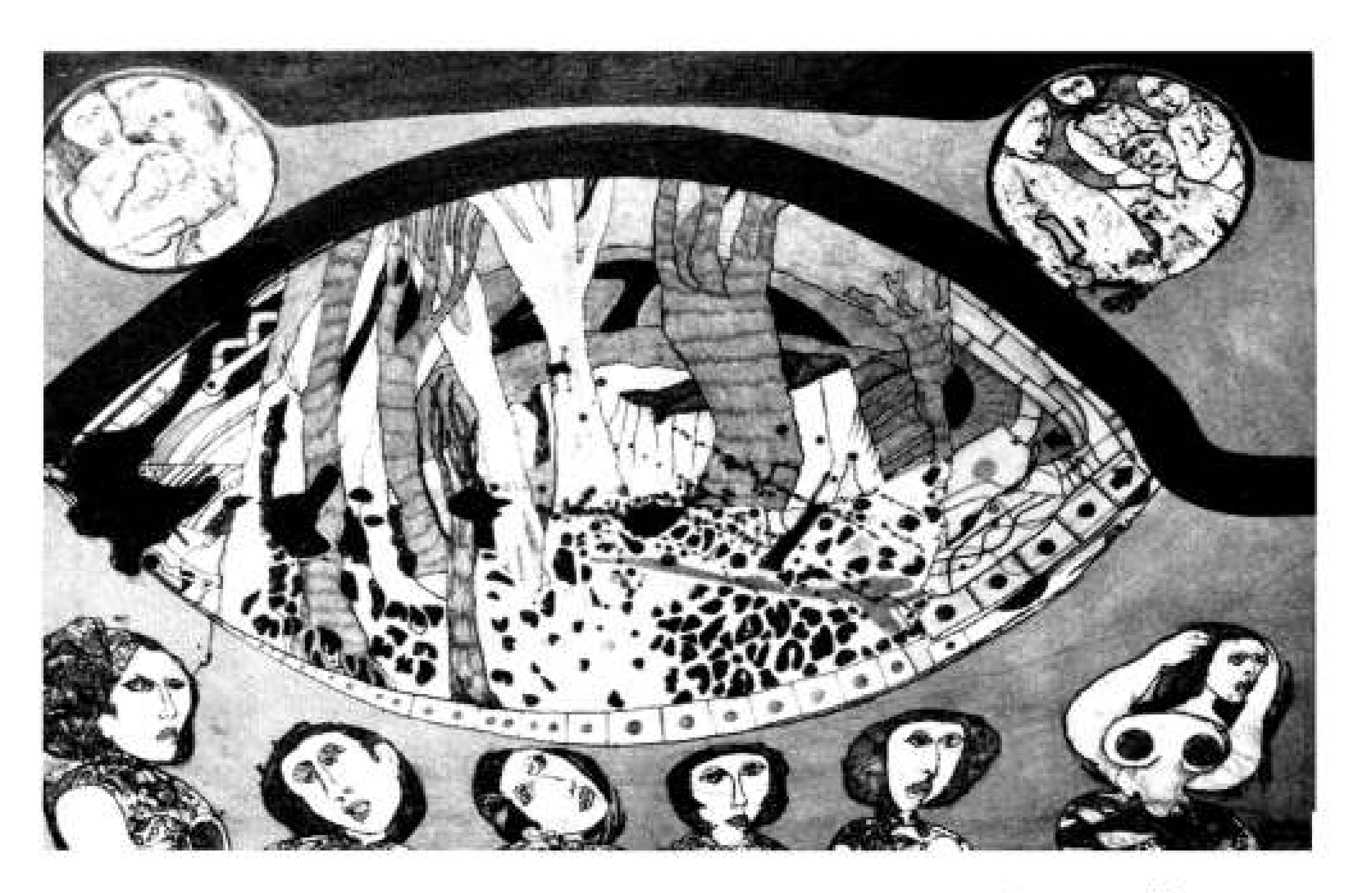
JUAN ADRIAENSENS: *Paisaje* (1965).



AURELIA MUÑOZ: *Macra Mar.*



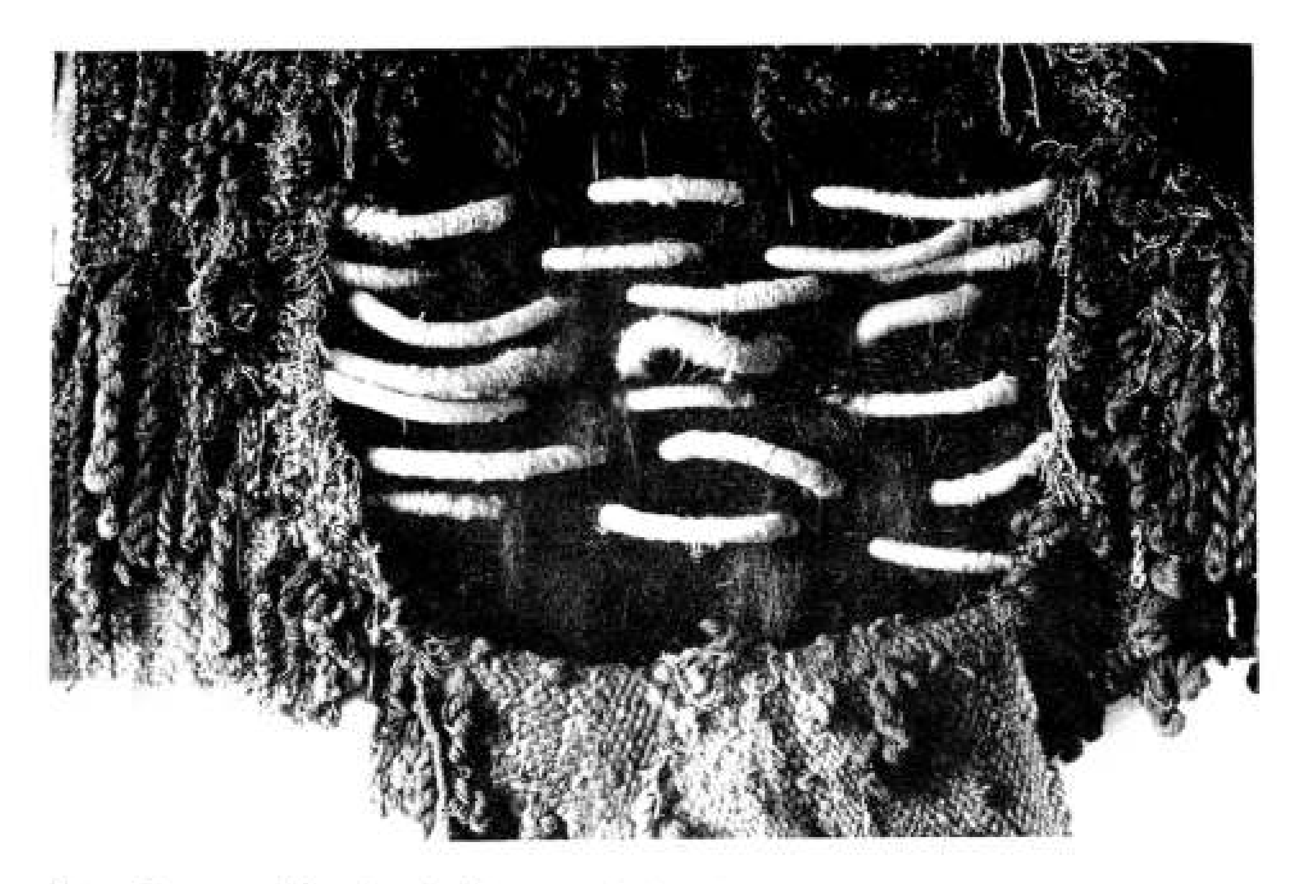
Cardona Torrandel.



Cardona Torrandel



Cardona Torrandel.



GRAU-GARRIGA: *Decadencia* (fragmento) (1971).

BELEN SARO: *Homenaje a Boticelli.*

Pero por mucho que sea el magisterio que en estas creaciones proyecta e instrumenta este pintor, la parte más interesante, más sugestiva y más viva es la que surge cuando el artista niega lo que vio y recuerda de otros maestros lo que soñó o lo que creyó ver y sale a un encuentro directo con la realidad viva, recordando sólo que el pintor debe dar cuenta sincera e inmediata de la experiencia de sus sentidos, y es entonces cuando este ultrarrealismo confirma su patente de pureza, afirma su categoría de gran tendencia en nuestra pintura contemporánea, cuando la reproducción de lo instantáneo.—la casa humilde, la valla hendida que deja ver el prado, la portada que nos abre su soledad y su tedio— adquiere en su absolutismo nihilista la sustancia propia de una tendencia, que define y caracteriza una pintura cansada en una civilización de fatigas y frustraciones.

Porque estos cuadros de Adriaensens no están hablando como tópica y convencionalmente decían los aficionados a la pintura decimonónica; los que hablan ahora son los abstractos o los *pop*, los surrealistas o los integradores de los nuevos materiales, y cuando la pintura pura vuelve a surgir, quizá por última vez, al servicio de un sistema económico que tiene miedo a sus propias evoluciones, pero también, para nuestro deleite y nuestro consuelo, la pincelada calla y la imagen real y explícita se vuelve hermética y silenciosa, porque ya no hay nada que decir ni repetir en nuestro mundo, polucionado de retóricas; por eso el gran silencio de estos cuadros de Adriaensens, con su esencia mejor, el trazo distintivo de su personalidad y el gran mérito que aporta a un realismo de vanguardia, del que es una de sus figuras principales.

Belén Saro: el arte como un juego maravilloso

La última exposición nacional de Bellas Artes nos presentó a una pintura ingenuista, que, por muchos motivos, atraía la atención del espectador. En ella la temática, como los grandes maestros del género, no es un repertorio de incidencias, sino un intento sistemático de revelar un universo y de interpretar toda una vasta realidad, entendiendo que la pintura y el objeto pintado son algo que debe prenderse sin ningún tipo de énfasis, como si fuera un juego o una afectuosa broma entre amigos.

Empleando la técnica de la experimentación temática a partir de los grandes maestros, generalmente conocida con el nombre de *d'après*, la artista recreaba un universo de meninas y pradera de San Isidro,

en el que todo el rigor y la intensidad que las figuras iban perdiendo lo ganaban en candor y en desenfadada fantasía.

Posteriormente, presentada por José María Ballaster, Belén Saro ha ofrecido una selección de su obra en la galería Durán, exhibiendo obras que, por un lado, rinden homenaje a lo cotidiano; por otro, plantean la recreación de modelos clásicos, y en una tercera dimensión, realizan un gracioso testimonio de la vida contemporánea, a partir de la interpretación de ciudades y acontecimientos.

El resultado es un repertorio de invenciones, que, más que en premisas técnicas, en significados o en iconologías, fundamenta su interés en su profunda humanidad, en su manera directa, sin ningún tipo de prejuicios, malicias ni hipocresías, de orientar el mundo de lo real, como un despliegue de sueños, como un pretexto para colocar un contrapunto amable en un mundo doloroso.

La obra de Belén Saro es una de las que obligan a modificar nuestra actitud ante el ingenuismo, que nació como una pintura espontánea y primitiva, para luego convertirse en una exaltación de lo popular. La artista en este caso no es ni popular ni primitiva; hay en ella una larga trayectoria de refinamiento, una inteligencia flexible y sensibilizada, puesta al servicio de una civilización que, volviéndose de espaldas a lo que es hosco, sangriento y agresivo, crea e inventa su propio renacimiento a partir de la evocación apasionante de ese tesoro de recuerdos, que es un antiguo cuarto de juguetes.

Ignoro si los mecanismos de especulación que presiden nuestra pintura van a convertir a Belén Saro en una artista de éxito y van a extraerla de su mundo ilusionado, para que, en aras de la producción, multiplique las obras y vaya postergando y disolviendo el espíritu que hoy las anima; pero en estas dos presentaciones iniciales de la exposición nacional y de la muestra personal, Belén Saro ha presentado obras que si no pertenecen a la historia de la mejor pintura, al menos se integran en los nobles esfuerzos del hombre por hacer del mundo algo digno de contemplarse.

Tres perspectivas del arte del tapiz

Como otras dimensiones del arte contemporáneo, el tapiz está viviendo una serie de experiencias y abriéndose a perspectivas nuevas. En primer lugar, los artistas de vanguardia, recordando a pintores de otras épocas, crean cartones para tapices, abriendo un nuevo cauce de expresión a su sentido del color y la forma. Técnica y concepción

se instalan en lo tradicional, pero las realidades, que dan por resultas experiencias, son completamente diferentes y adquieren unas dimensiones y un vigor realmente excepcionales. Así vemos cartones de Picasso, de Miró, de Viola o de Millares, que toman un sentido nuevo, planteando problemas estéticos a la doble colaboración del pintor y el tejedor. En segundo término, el artista plástico se convierte en artista textil, ensaya la realización directa de sus propias concepciones, y desde esta identificación de las dos tareas se abre a la experiencia de creación de un tapiz diferente, de concepciones tridimensionales y susceptible de representar una presencia distinta. Por último, reanimando la tradición perdida de los tapices populares, hechos con fragmentos textiles diferentes, trabajados y ensamblados, un tercer grupo de creadores despliega otra perspectiva igualmente válida.

Estas tres maneras de hacer han servido de base a una exposición organizada por la galería Skira, de Madrid. Entre los cartones de grandes maestros se han presentado un tapiz único de Joan Miró, otro de Juan José Tarrats, otro de Manuel Viola y unos de serie limitada de Manuel Millares y Pablo Picasso. En todos los casos el diseño del tapiz había sido hecho especialmente y partía, por lo tanto, de una específica concepción de la obra textil, acentuada y definida por un repertorio de motivaciones típicas.

En el segundo orden, Aurelia Muñoz y José Grau Garriga presentan obras de carácter tridimensional, susceptibles de constituir presencia plástica en distintas posiciones. La obra de Aurelia Muñoz integra materiales no textiles, y en sus posibilidades de disposición puede ser el remedo de un árbol exuberante de una red capaz de cazar lo insólito o el telón, que deja percibir lo que tras él se oculta. Con esta obra, la artista catalana demuestra y patentiza su gran madurez artística, acreditando un dominio técnico y un dominio creador que la ha colocado ya en la primera línea de los realizadores europeos. Grau Garriga da un firme paso más en su trayectoria de creador de tapices tridimensionales, abriendo una ventana en el aire, estableciendo un inquietante paréntesis de color, en el que late una vibrante energía.

Por último, la exposición incluye también un tapiz de Amelia Giménez, realizado por la técnica de integración de elementos textiles diferentes y en algunos casos preexistentes como tales elementos, que caracteriza uno de los desarrollos del arte popular. La obra de esta artista tiene un interés excepcional tanto como experiencia textil como en las dimensiones de su propia concepción plástica, en las que la artista se aproxima a un replanteamiento entre ingenuista y amablemente sarcástico, que da por resultado una imagen de singular gala-

nura. Junto al planteamiento de un universo de formas, en algunos casos intelectualizado y hermético, con que los artistas que la acompañan en esta exposición expresan sus obras, los personajes de Amelia Giménez, integrados en un contexto aparentemente trivial y festivo, están marcando quizá un derrotero vivo y espontáneo para nuestra plástica contemporánea.—*RAUL CHAVARRI (Instituto de Cultura Hispánica. MADRID).*

Sección Bibliográfica

ECOLOGIA, POLITICA Y OTROS MALENTENDIDOS

En estos últimos años el problema de la conservación del medio ambiente ha llegado a convertirse en una grave preocupación de alcance universal. Premonitoriamente, un genial novelista inglés, Charles Dickens, escribió en el siglo pasado una impresionante novela, *Hard times (Tiempos difíciles)*, en la que atacaba con virulencia a quienes habían empezado a transformar los verdes prados de su amada Inglaterra en una inconcebible montaña de basura. En su prólogo a esta memorable novela, Gilbert K. Chesterton impugnó el pesimismo dickensiano. Lo consideró abusivo e infundado. «Dickens —observó— de alguna manera extraordinaria ha visto los aspectos negativos de la política inglesa. Pero no los positivos.»

Un siglo después de la aparición de esta novela, los flemáticos vecinos de Londres pudieron constatar cómo los hechos corroboraban de una manera singularmente eficaz estas negras profecías del más grande de sus novelistas. La palabra *smog* fue usada por primera vez en 1950 por el doctor H. A. Voeux para describir la combinación de *smoke* (humo) y *fog* (niebla), que en las áreas urbanas puede tener consecuencias desastrosas. En diversas ocasiones la presencia de *smog* en la atmósfera ha provocado verdaderos desastres. En una de ellas, en 1952, una espesa nibla cubrió la ciudad de Londres durante varios días. Murieron tres mil londinenses. Vale la pena señalar que este dato estadístico nunca ha sido impugnado por su exageración, aunque sí, en cambio, por su posible parquedad.

Inglaterra, la cuna de la revolución industrial, fue el país que primero conoció las terribles consecuencias de la contaminación del medio ambiente. Pero los críticos de las atrocidades o perfidias británicas suelen habitualmente pasar por alto algunos hechos fundamentales. Por ejemplo, Inglaterra fue también la cuna de los dos primeros escritores que impugnaron este asesinato de la ecología, este *ecocidio*, como han dado en llamarlo los especialistas del ramo. Uno de ellos fue el novelista, ya mencionado, Charles Dickens, autor de dos grandes novelas ecológicas, *Hard times* y *Bleak house*. El segundo fue un

gran poeta, William Blake, quien en una de sus más proféticas páginas impugnó radicalmente, hace ya casi dos siglos, la naturaleza alienante de la sociedad industrial.

Pero también ha sido Inglaterra la cuna de la legislación contra la contaminación atmosférica. La Clean Air Act (Ley de limpieza del aire) de 1956 prohibió una serie de usos del carbón y estableció zonas libres de humo, en las cuales quedó absolutamente prohibida la utilización de carbón no tratado. Desde entonces el Gobierno británico ha continuado con la adopción de medidas destinadas a poner remedio a este intolerable problema. Las consecuencias están a la vista. Tras décadas de ausencia, los peces han reaparecido en el viejo Támesis, y hoy los londinenses pueden disfrutar de un cincuenta por ciento más de luz solar durante los meses invernales que hace apenas una década.

La relativa eficacia de estos programas llevados a cabo en Inglaterra muestra cómo la solución al problema existe, aunque ésta entre a menudo en contradicción con la esencia misma de la sociedad capitalista: el concepto de rentabilidad. En efecto, un número determinado de inversiones adicionales en la industria, a fin de reducir el margen d contaminación llevaría a un encarecimiento de los productos. Virtuosamente, aquí el capitalista, al oponerse a estas nuevas inversiones, simula asumir la defensa del consumidor. De todos modos, él siempre ha habitado en alguna zona residencial no contaminada.

Con el objeto de contestar a estas triviales peroratas seudofilantrópicas, en enero de 1972 un grupo de científicos ingleses, varios de ellos ganadores del premio Nobel, publicó una extensa declaración, aparecida ahora en castellano bajo el título *Manifiesto para la supervivencia* (1). Su tono es categórico: «El defecto del modo de vida industrial —dice en sus páginas iniciales— es el de ser insostenible. Al menos que una minoría atrincherada siga prestándole apoyo durante algún tiempo —a costa de infligir grandes sufrimientos al resto de la humanidad—, su ocaso será inevitable dentro de la próxima generación. Pero, aun en el caso de que reciba dicho apoyo, podemos estar seguros de que tarde o temprano el modo de vida industrial sucumbirá; lo único dudoso es el momento y las circunstancias exactas de su derrumbamiento.»

Este *Manifiesto para la supervivencia* ha sido elogiado por numerosos sectores y violentamente atacado por otros. El carácter de estos ataques puede ayudar a situar la cuestión en sus justos términos. Se trata de un documento político, aseguran sus detractores. En efecto, ataca el mito del crecimiento económico. En efecto, ataca el mito del

(1) Edward Goldsmith, Robert Allen, Michael Allaby y Sam Lawrence: *Manifiesto para la supervivencia*, Alianza Editorial, Madrid, 1972.

PNB (Producto Nacional Bruto). ¿Pero qué es el PNB? Es la suma de las riquezas creadas por una nación en un período dado, lo que permite determinar la renta *per capita* de sus habitantes. ¿Es ilícito atacar la divinidad de este concepto?

Por ejemplo, una firma norteamericana fabrica una docena de bombarderos. El costo de fabricación de estos bombarderos entra en el PNB. Otra firma produce un centenar de bombas de napalm. El costo de fabricación de estas bombas entra en el PNB. Los bombarderos arrojan las bombas de napalm en el Vitnam. El costo de la operación entra en el PNB. Desde el punto de vista de los tecnócratas de la Tesorería General de los Estados Unidos, todo esto ha contribuido a acrecentar la riqueza del país. Las vidas cercenadas por las bombas, en cambio, los cultivos destruidos, los conflictos de conciencia que este genocidio haya podido suscitar en algunos ciudadanos, todo esto no entra para nada en los cálculos de los economistas. ¿Se trata de un concepto realista o de un desvarío de alguna mente profundamente enloquerida? ¿Qué clase de concepto es éste que excluye el sufrimiento, las nociones éticas, los valores morales, las vidas humanas arrasadas?

El problema está claro. El PNB es un concepto esencialmente *político*. Una idea aberrante que permite computar como creación de riqueza las actividades de una industria contaminadora y también las erogaciones gubernamentales para limpiar la suciedad. Esto es lo que hace que a menudo los informes pomposamente denominados *técnicos* sobre la materia tropiecen con un obstáculo insalvable: su inutilidad. Se limitan a la manipulación de datos. Hablan incluso de la posibilidad de que se agoten las reservas de feldespato. Para nada aluden a la posibilidad de que se agoten la dignidad y la libertad. Lo fundamental, como viene a señalar este *Manifiesto para la supervivencia,* no es un cambio cuantitativo, sino un cambio cualitativo de la noción misma de crecimiento.

En el año 1971, el secretario general de la Conferencia de las Naciones Unidas sobre el Medio Ambiente Humano, el canadiense Maurice F. Strong encargó a dos especialistas, Bárbara Ward y René Dubos, la redacción de un informe *no oficial* sobre la situación del planeta. Este fue preparado con la ayuda de un Comité de Consultores, formado por 152 miembros de 58 países. Dicho informe, titulado *Una sola tierra* en su versión castellana (2), tiene un valor esencial: el de ser quizá la obra más completa publicada sobre el tema hasta la fecha. A la vez, adolece de una limitación inevitable: es una visión

(2) BARBARA WARD y RENÉ DUBOS: *Una sola tierra,* Fondo de Cultura Económica, México, 1972.

global; debe contentar simultáneamente a todas las partes: a los Estados Unidos y Mauritania, al marinero y al beduino, al contaminante y al contaminador.

Y el resultado está claro: no contenta a ninguna de las partes. Su conclusión central es acomodaticia: todos somos culpables. Son culpables por igual el obeso plutócrata que desde su confortable despacho en Wall Street inunda de porquerías la región de los Grandes Lagos como el campesino analfabeto que en las colinas de Punjab trabaja una tierra árida y hostil para arrancarle unas pocas espigas de cereal. La conclusión del lector también está clara: no es con obras como ésta como se llegará a despertar la conciencia de un planeta amenazado por las actividades de una élite que lo ha apostado todo a la consumación de unas mezquinas conquistas materiales.

Como muy bien apostillaba el gran científico inglés sir Julien Huxley, resulta inexcusable comenzar a interrogarse sobre la validez de ciertos conceptos, como el de PNB, que consideran más importante, más *creativo* —desde el punto de vista de la acumulación de la *riqueza*— arrojar una bomba de napalm que asistir a un concierto sobre la música de Mozart. Estas dudas son las que pueden inducir al lector a preferir la lectura de *Manifiesto para la supervivencia* a la de *Una sola tierra*. La primera constituye quizá un hito en la historia de la civilización industrial; la segunda, en cambio, probablemente no sea más que un nuevo capítulo en la historia de una inservible burocracia. *JUAN CARLOS CURUTCHET (Alenza, 8. MADRID).*

ROSA CHACEL: *Desde el amanecer*. Ediciones «Revista de Occidente». Madrid, 1972.

«Cada día, señores, la literatura es más *escrita* y menos hablada. La consecuencia es que cada día se escriba peor, en una prosa fría, sin gracia, aunque no exenta de corrección, y que la oratoria sea un refrito de la palabra escrita, donde antes se había enterrado la palabra hablada. En todo orador de nuestros días hay siempre un periodista chapucero. Lo importante es hablar bien: con viveza, lógica y gracia. Lo demás se os dará por añadidura.»

Esto dijo don Antonio Machado en su *Juan de Mairena*, y, como ya es habitual, tenía razón. Y para corroborar esta razón vamos a referirnos a un libro en el que se nos habla bien, en el que se nos habla de tú, cordial y generosamente. Porque *Desde el amanecer*, de Rosa Chacel, es una ofrenda cordial, en la que la escritora nos

entrega lo que de más valioso hay en ella: la revisión de su propia personalidad, es decir, la opinión que Rosa tiene de Rosa.

Hace años, una tarde de primavera, el poeta Félix Grande y yo, su entonces incipiente compañera, conocimos a un par de ojos negros. Porque aquel ser humano que nos presentaron bajo un nombre y un apellido, para nosotros completamente desconocidos, lo que fundamentalmente representó fue unos ojos. Unos ojos inquiridores, penetrantes, difíciles de engañar y difíciles de contentar. Rosa fue para nosotros esa mirada.

Ahora, al leer este *Amanecr* suyo, he comprendido por qué aquella mirada fue para nosotros tan definidora, tan representativa, tan esencial en el ser humano que teníamos enfrente. Ella misma nos lo explica: «La cosa había sido así. Un amigo nos había hecho una foto en su jardín, teniendo yo tres meses. Mi madre estaba sentada conmigo en brazos y mi padre de pie, al lado. La foto, de quince a veinte centímetros, estaba, pues, en la pared, y mi padre me llevaba ante ella, cogía mi mano derecha y me hacía ir poniendo el índice en cada una de las tres figuras, repitiéndome una y otra vez: 'Papá, mamá, nena.' A este ejercicio me sometió durante más de dos meses, cuatro o cinco veces al día. Uno de ellos, llevándome mi madre en brazos, se paró ante el espejo —el espejo ovar de marco dorado, que tanto lugar ocupa en mi recuerdo—, mi padre se acercó por detrás; yo señalé con el índice extendido y dije las tres palabras. Pero esto para mí es leyenda. No lo pongo en duda, porque, dada la obstinación de mi padre, creo que podría haber hecho hablar a un gato. Y resulta que lo que hizo, sin saber, pero con tan decisivo trazo en mi destino, fue enseñarme a mirar. *Me hizo mirar*, podría decir; estableció un istmo o un cable conductor con mi brazo extendido hasta la imagen, haciendo que mi índice tocase tres puntos, tres breves contactos, que, junto a mi oído, se convertían en palabras, como si cada una de las tres voces fuera el ruido del roce de mi dedo en el papel.»

Rosa es ante todo una mirada. Una mirada que pregunta, que detecta y que ama: «Yo nunca pude entender nada que no me fuese visible: ver era mi prurito, el móvil interno de mi acción.

Ver y entender con sólo ver, más que un placer, más que una función satisfactoria, era una especie de tendencia imperiosa, a la que asentía plenamente. Asentía, sin duda, al mandato de mi padre, que guió mi visión en el sentido de mi dedo índice. El efecto de aquella indicación fue superior al propósito que la animaba. Al obligarme a emplear la palabra para designar la imagen, a convertir la imagen en palabra, mi padre me enseñó a leer el mundo. El mandato era tan simple que penetraba bien en la extrema inocencia. (¿Por qué iría el

mandato *'Tolle, lege'* en la voz de un niño?) 'Toma, mira' o 'Mira, lee', es decir, habla, di lo que ves. Mi padre, que era rematadamente aristotélico —sin saberlo, por supuesto—, me lanzó como quien tira una piedra que ya no puede cambiar de trayectoria, hacia un destino de contemplación, de visión, de revelación. Tal vez platónico, porque predominaban en él visión y reminiscencia. La visión era lo que estaba fuera de mí y me llamaba; la reminiscencia, lo que veía en mi fondo, allá donde ya casi no se alcanzaba a ver. Esto es lo único que he sabido —y querido— hacer en mi vida: *ver* desde que tuve ojos, y antes, si puede ser antes.'»

Nada de lo que ha pasado por la pupila de Rosa, desde aquel 1898 en que por primera vez abrió los ojos, ha pasado en vano. Cada objeto, cada persona, cada hecho ha sido como una pequeña aventura, como un minúsculo filme que se ha ido embobinando y desembobinando en la pupila de la escritora. Todo ha merecido su interés y su apasionamiento. El acontecimiento mínimo, por el mero hecho de ser algo vivo, ha sido acreedor siempre a la entrega del elemento más importante para un artista: su tiempo. Rosa, dándonos una lección de humildad y de fortaleza, ha hecho entrega de ese precioso elemento a casi todo lo que ha tocado con sus ojos. Nada o prácticamente nada es menospreciado por ese cerebro, alerta desde muy temprano. Y el resultado es un increíble caleidoscopio que tiene la vital propiedad de emitir calor.

A través de estas páginas, en que la escritora nos va haciendo entrega de todo el complejo tejido que poco a poco ha ido constituyendo su identidad, percibimos un calor muy peculiar, un calor que tiene un nombre: entusiasmo. Rosa es una entusiasta. Una entusiasta de algo único e intransferible: la vida. La propia Rosa lo señala: «porque yo rechazo esos tópicos vigentes en nuestros días, tales como: 'Me trajeron al mundo sin consultarme.' 'Yo no tengo la culpa de haber nacido.' Todo esto me es ajeno. Yo tengo la culpa —si esto es culpa, y hace tiempo *dijimos* que es delito— de haber nacido porque siento el principio de mi vida como voluntad. Ganas me dan de decir: si yo no hubiera querido, nadie habría podido hacerme nacer. Pero es demasiado obvio que sin *ser* no hay *querer* y viceversa. Lo que no es imaginable es que semejante cosa —no *querer,* no *ser*— me pasase a mí».

Y este querer vivir, este amor por lo vivo, Rosa los traduce en una prosa llena de aliento. En una prosa visual, es decir, en un texto que revela los hechos y las cosas, haciéndolas aflorar desde su profundidad misteriosa. Los vemos, entonces, nosotros también. Y los vemos, oh dignidad de la palabra, desde su más auténtico y mila-

groso origen. Los vemos a través de una visión naturalmente poética: «Nada de voluptuosidad en ese *terror*, nada de recreo; era una especie de silencio, una especie de fascinación en la que había algo de veneración. Imposible recordar en qué tiempo logré tener una imagen clara de ello; pero cuando llegué a tenerla, consistía simplemente en un hilo. Era un hilo de vidrio que estaba delante de mí, vertical; yo no veía su principio ni su fin, no veía dónde se apoyaba; era una columna de vidrio finísima que estaba inmóvil, pero yo sabía que fluía. No sé cómo lo sabía, porque lo más atroz era su inmovilidad. Y nada más; no puedo añadir el más pequeño detalle, porque todo consistía en eso, en que no había ningún detalle; era solamente la visión de aquel hilo, que permanecía delante de mí, indeciblemente próximo, tan próximo como si fuese yo misma.»

Al hacer una pequeña pausa en la lectura, intentando la reflexión, nos damos cuenta de que ese misterioso hilo nos ha ido envolviendo. La confidencia se ha hecho conmovedoramente verdadera y, por tanto, poética. Todo el texto aparece como nimbado con esa luz que confiere la mirada amorosa. Entonces esas vacaciones en el Pipaire se quedan para siempre con nosotros, se nos quedan en los ojos, teñidas con el color del trigo, se nos quedan en las manos, humeciéndolas como el agua y los peces de aquel arroyo mágico; se nos quedan, en definitiva, en el cuerpo, como si hubiésemos sido nosotros —la niña que fuimos— la que se quedó dormida en los brazos de Victoriano el grande. «Fueron montando en los burros. Los mulos habían quedado sin carga, y Victoriano el grande, que había venido en uno de ellos, despojó el suyo de las alforjas y me dijo: 'Ven, yo te llevo.' Puso una manta sobre la albarda; a la mitad del camino ya era de noche. Si poco antes, en Valladolid, me hubiran dicho que iría por el campo, de noche, rodeada por los brazos de un cabalgante, habría esperado sentirme Placidia arrebatada por Ataúlfo; pero allí no sentía nada de eso. Sentí la noche, que habría caído ya sobre Rodilana, sobre la casa del Pipaire, donde entraríamos al poco rato, llevando a la alcoba el candil. Sentí el paso rítmico del mulo y el brazo que me rodeaba la cintura como una seguridad, como una confianza enorme; una paz que remataba la embriaguez de aquella tarde, como el sueño cuando cierra con su broche el palpitante cansancio...» Algo va sucediendo a medida que avanza la lectura. Es como si se nos hubiese incorporado una memoria. Como si dispusiésemos de unos recuerdos recién estrenados. Un mundo mágico y, por tanto, absolutamente real va surgiendo de nosotros mismos. Lo vamos reconstruyendo a medida que el corazón de Rosa lo va desliando ante nosotros. Y nos vemos sorprendidos, asaltados por esa desconcertante urdimbre en la que se mezclan las

más dispares sensaciones, desde el deslumbramiento ante el cinematógrafo hasta el sobresalto de lo esencial misterioso en la conciencia de una niña —su sentido de lo religioso. Ya lo dije antes: es como un caleidoscopio caluroso, humeante, que nos contagia su calor, y es éste un gratificador contagio.

No sería difícil escribir muchas páginas a base de comentar cada una de las incidencias que Rosa va confiándonos en su libro: su relación con sus padres, conmovedora y asombrosamente adulta; su amistad confidente con su tía Eloísa; la historia del sepulcro de doña Elo. La mágica vida de los objetos, los muebles —esa tierna insistencia de Rosa con los muebles, su continuo «algún día hablaré de ese armario, esa cómoda», esas porcelanas... Y la visión nostálgica, inarticulada y balbuceante de ese Valladolid, que casi sentimos bajo nuestros pies, escapándose y permaneciendo a un tiempo como la propia infancia. Sería posible escribir largamente sobre su llegada a Madrid, sus tías madrileñas con retoques tropicales. Su abuela, su increíble abuela; sus tíos y, en fin, todo ese daguerrotipo que de pronto cubre nuestro propio existir, pidiendo prioridad en la memoria. Pero eso ya lo ha hecho ella mejor que podríamos hacerlo nosotros. Y lo ha hecho precisamente para nosotros, para todos aquellos que aún confían en esa cosa misteriosa, inaprensible y única que llamamos la vida. Por ello, el mejor comentario final para este libro tal vez sea aquel verso de Luis Rosales: mirar es un milagro.—*FRANCISCA AGUIRRE (Alenza, 8. MADRID).*

ADOLF PORTMANN, PAUL TILLICH y otros: *Vida y trascendencia*. Monte Avila Editores. Caracas, 1970, 204 pp.

La vida —ese fascinante milagro que protagonizamos con indolencia— sigue siendo un alud de misterios. Nos sobrecoge y nos excita. Intuimos que el hombre jamás se saciará de esta búsqueda ciega y amorosa. Jamás agotará nada, sino que un misterio le arrojará en otro. Y aun en la brusca revelación de algún enigma latirá —incesante— la presencia de otra realidad desmesurada.

Leo este libro y me sobrecoge una rara extrañeza. Su tesis apenas da cuenta de una realidad vastísima: la presencia de una múltiple metamorfosis que se va extendiendo —como una secreta y viva melodía— por territorios cada vez más complejos, en una tesitura que va desde la larva informe que presagia la mariposa hasta la suma transformación del místico. La gama es infinita. Y cada fase, cada mínimo atisbo, cada víspera es ya fiesta y milagro, microcosmos que

vuelve a desplegarse —ávido de ir a más— y va escalando inenarrables cotas. Nunca podremos desvelar del todo. La vida —como la poesía— es hija del asombro. Y ya es mucho no perder esa capacidad lúcida de asombrarnos ante misterios tan imperiosos y totales.

A lo largo de la densa lectura —204 páginas— sentimos muy cerca (expresándonos el estupor, el miedo, la creciente fatiga, el anonada miento fatal) aquella frase de Katherine Mansfield:

¡Oh! Vida, Vida misteriosa, ¿qué eres?

Un duelo perpetuo enfrenta vida y muerte. La ascética cristiana —que exige cruz y abnegación total para alcanzar la parusía gloriosa— tiene su réplica sumisa en las sucesivas muertes pequeñas que entraña la más elemental metamorfosis. La creación se perpetúa mediante esa dialéctica muerte-vida. Nosotros mismos procedemos de muchas muertes. Más aún: el *quotidie morior* deja de ser una fría fórmula —más o menos patética— para erigirse en norma y cifra de una incesante modificación personal, que sólo concluirá —o quién sabe— con la propia y Gran Muerte rilkiana. Nuestras vidas son ríos. Agua sucesiva y diversa, aunque el rumbo sea idéntico. La común participación de la vida nos unce a las cosas, nos las relaciona. Somos quizá la cima de una jerarquía que repite la misma onda, pero en círculos cada vez más amplios y comprehensivos. Llegamos a sospechar, a intuir una solidaridad misteriosa entre los seres, de modo que casi nos sobrecoge la idea de Pascal hasta recitarla como un dogma profundo:

«... el menor movimiento afecta a toda la naturaleza; el mar entero cambia por una piedra».

¿Será verdad? ¿Hasta dónde se trasciende la vida? ¿Qué proceso la rige? ¿Qué plenos poderes la incitan? ¿Dónde el límite? ¿En qué punto de fuga se transforman el más acá y el más allá? ¿Podrá el hombre iluminar —siquiera fugazmente— esa tiniebla heterogénea? El presente libro se debate, atrapado por estos interrogantes tan atroces, queriéndolos desembrujar, tratando de acercarnos el misterio que entrañan sin que ese misterio nos aniquile. Con inmediatez. Con suprema modestia. A sabiendas de cuán ardua —y fascinante— es la tarea.

Libro temerario —pues aborda misterios esenciales—, pero no pretencioso. Escrito con la sobria sabiduría de quien se sabe desbordado. Intuyendo —por debajo de la maravilla— una suprema mano ordenadora. Los artículos son diferentes (escritos por famosos especialistas) y complementarios. Las ventajas son obvias. Independencia. Garantía de rigor y amplitud de visiones. El hombre —castigado y agraciado con ese don del entender— siente sobre sí el peso de un hondo enig-

ma: el cambio; la incesante vida sucesiva; el inmenso proceso que se opera a cada instante a todo lo largo y ancho del cosmos; la vida desplegándose como un aliento poderosísimo, ocultándose y tornando a resurgir con nuevas galas, entregada a la muerte y vencedora siempre de aniquilaciones totales. El triple proceso orgánico —estereotipado en nacencia, vivencia y muerte— parece no agotar todas las posibilidades. El hombre siente la confusión del cambio y la paradójica sed de una superación que le modifica. Le aterra disolverse —perder identidad— y le aterra la inercia como muerte prefigurada. De ahí su constante interrogación sobre la vida, «enemiga y amada»; de ahí su paralela versión fluctuante entre el ser estático (pensemos en Parménides) y el ser fluyente, contradictorio, diverso (el *panta rei* de Heráclito).

El primer artículo —escrito por el biólogo Adolf Portmann— analiza a nivel primario, los dramáticos procesos de metamorfosis en los animales. «Donde hay drama hay canción», ha escrito Picasso. En ese drama tenso y delirante —que parece abocado a una muerte sin término— late una clara intención: preservar la vida. Bajo esas misteriosas migraciones vemos agazapado al hombre mismo, pues todo le alude. Portmann va ascendiendo hasta arribar al hombre, tras una dilatada serie de anticipaciones que lo van perfilando, izándolo de no sabemos qué secretos orígenes.

En toda metamorfosis anida un hondo *para qué*. Y lo que —precipitadamente— tachamos de gratuito no es sino sentido oculto, secreto que se hurta a los pretenciosos. La mera casualidad no parece existir, pues el destino jamás se desentiende de su vela implacable. El cambio de plumaje en ciertos pájaros no alude únicamente a un proceso externo insignificante, sino que se constituye —más bien— en marca inequívoca de un cambio íntimo mucho más ambicioso. Lo mismo acontece con el canto o el grito que subrayan los grandes ritmos vitales. Pero hay más. Aquí todo es asombro. El proceso que extrae de una oruga viscosa y lenta ese prodigio de la mariposa multicolor —tan finamente definida por un poeta francés como *flor que vuela*— no es un proceso unívoco. En él se dan portentosos cambios de dirección, momentos de despegue, cuyas motivaciones permanecen celosamente ocultas. Portmann se pregunta:

«¿Qué cambio de disposición se lleva a cabo en una oruga que después de un período largo y monótono en que se ha alimentado de alguna planta —con frecuencia, una sola planta determinada—, de pronto mira alrededor buscando un lugar enteramente diferente apto para su vida de crisálida? ¿Qué transformación ocurre cuando este gusano se convierte en una inactiva crisálida, que en muchos casos ha

tejido previamente un capullo delicado del tipo del que nos da la fibra de seda? ¿Qué cambio de disposición lleva a ciertos gusanos a empezar de pronto a hilar una cinta de fibra delicada pero fuerte, de la cual ha de colgar la crisálida? Y, por último, ¿qué lleva a esa criatura a abandonar la envoltura de crisálida, extender las alas y alterar totalmente su forma de vida para convertirse en mariposa?» (página 14).

El cambio citado se ha convertido en paradigma de las más altas transformaciones e incluso en metáfora bellísima de las más delicadas transfiguraciones místicas. Sin embargo, escapa la intención más profunda. A ese manojo de enigmas apenas podemos llegar de un modo oblicuo. Los científicos constatan que un insecto privado de cerebro puede mantenerse vivo durante cierto tiempo, pero queda suspensa su metamorfosis. ¿Es, por tanto, el cerebro quien organiza esa transformación? ¿Pero cómo? ¿Por qué lo hace? ¿Por qué en este momento y no en otro? Los enigmas siguen erizados, tremendos. Y la referencia al misterio se impone con toda crudeza.

Otro aspecto —fugazmente aludido— es el del cambio como condición indispensable de supervivencia. En muchos animales, el cambio de forma —sin perder cualidades sustantivas— obedece a un cambio radical de contorno. Podría hablarse de un instinto de especie, de una flexibilidad nada caprichosa —puesto que aparece exigida por una amenaza de muerte—. Es el caso de ciertos parásitos que cambian de forma al cambiar el ser del que se alimentan.

Portmann insiste en un dato curioso, pero muy significativo: la metamorfosis completa parece incompatible con los niveles más altos de vida animal. Y explica: «Por metamofosis total entendemos un cambio de estructura que implica cambios esenciales en la conducta, en el funcionamiento del sistema nevioso y los órganos sensoriales; una metamorfosis, para decirlo con otras palabras, como la que se da en una etapa de crisálida» (p. 27). Nuevo enigma: ¿Por qué esa jerarquía? ¿Es acaso menos autónoma —salvando la diferente complejidad— una larva que una ballena? El problema de la individualidad es una de las primeras y más arduas consecuencias. Para los biólogos, el individuo perecedero es ante todo un representante intercambiable de la especie permanente. Portmann disiente de esa visión demasiado rígida y opina —basándose en recientes investigaciones acerca de las abejas— que en ese aparente mecanicismo de la especie homogénea laten vigorosas individualidades. La metamorfosis total no invalida el concepto de individuo, ni lo deteriora, ni lo niega, aunque parezca debilitarlo en ocasiones, en aras de la especie amenazada.

Existe un problema aún más delicado que fatiga a los biólogos: explicar los procesos ocultos que originan variaciones en los ciclos vitales fijos de una especie y producen así nuevas formas. La ilación total parece no existir, ya que en un momento dado se produce un cambio de dirección hacia una forma nueva. De ahí que el biólogo se encuentre en la doble perplejidad de no saber el porqué de esa mutación *caprichosa* y *sin atreverse a prever un futuro que parece víctima de* ese *capricho*. Así vamos arribando hasta el hombre. Portmann multiplica los interrogantes: «¿Fue 'un solo' gran proceso evolutivo lo que llevó a lo que hemos llamado la etapa humana? ¿O se cumplió mediante muchos pasos distintos?» (p. 44). Las respuestas son balbucientes. Cuanto más complejo es el orbe humano (complicado y enriquecido por valores estéticos, sociales, sicológicos, críticos, cosmovisionales...) más difícil es penetrar en él.

Conscientemente me he demorado en el artículo de Portmann, pues en cierto modo resulta ejemplar al poner de manifiesto la misteriosa complejidad de los niveles más bajos de la vida y su salto enigmático hacia niveles superiores.

Paul Tillich, teólogo de prestigio mundial, aborda un tema delicado y complejo: «La importancia del ser nuevo para la teología cristiana.» Las direcciones de lo nuevo —implicadas en su vivo centro— se van diferenciando como creación, restauración y renovación en un proceso irreversible. Tan irreversible y tan audaz que su colmo sobrepasa los límites espaciotemporales para ingresar en un contexto eterno. Tillich rechaza los ataques a lo nuevo —desde el misticismo, el determinismo, el naturalismo y el idealismo— como insuficientes y pretenciosos. Sólo el existencialismo —al separar la existencia de la esencia— ha posibilitado la tarea renovadora de la teología, pues el hombre existencialista es el hombre en su finitud, en su absurdo y en su culpa, pero también en su pasión irrenunciable por la libertad. Sólo un hombre así puede recibir la esperanza de una *metanoia* o cambio de dirección. El ser nuevo como restauración de un orden perdido se constituye así en génesis de la historia salvífica: cura, liberación, redención, rescate. Lo nuevo se erige en gozne de la Historia. El Evangelio nos presenta al mismo Señor que exclama en el Apocalipsis: «he aquí que hago nuevas todas las cosas». La cristología se funda en un Ser nuevo al que se accede por participación. Tillich parte de esa espléndida realidad para explicar el arrebato de la experiencia mística. Y exalta el amor como núcleo de este Ser nuevo: Ser de Amor. El amor como anhelo vehemente de reintegrar lo separado, con lo cual se torna fenómeno ontológico y no ya emocional. Tillich critica la pretensión de algunos teólogos protestantes que divi-

den falsamente *eros* (amor humano) y *ágape* (amor divino). No se oponen, sino que son complementarios. El artículo —prieto de audaces sugerencias— concluye con una conclusión referida al hombre de hoy, extraviado de sus más vivas fuentes: «... lo nuevo no puede llegarnos horizontalmente. A menos que lo eterno, lo esencial, prorrumpa sobre nosotros desde arriba, lo nuevo no puede cumplirse» (p. 70). Esta situación conflictiva —y no sólo un capricho teórico— justifica la esperanza de que el Ser nuevo se constituya en concepto central y dinámico de una nueva teología.

Lancelot Law Whyte estudia «El desarrollo de las ideas» en un artículo erizado de dificultades, pero lleno de atisbos. Si los procesos biológicos más accesibles —desarrollo de animales y plantas— entrañan insalvables lagunas, es obvio que el proceso de las ideas no se deje atrapar. Lo que suele llamarse —pretenciosamente— *historia de las ideas* no pasa de ser una frívola catalogación de fechas y citas. El contexto más vivo y cambiante del pensamiento se hurta una y otra vez. «El arte, no la filosofía de escuela, es la expresión más reveladora del estado mental de una época» (p. 78). Pero hasta el arte pierde su frescura, su inmediatez más viva en manos de eruditos estúpidos, que lo reducen a mero inventario yacente, a momia espléndida pero inexpresiva. Los expertos en lenguaje tendrían mucho que aportar al desentrañamiento de las ideas; pero ocurre que el lenguaje mismo —que utilizamos en toda su complejidad simbólica— permanece hermético. Cito un párrafo que evidencia la extrema dificultad que comporta toda génesis de ideas: «Cuando se es joven, se imagina que las ideas vienen en un instante, como el amor a primera vista sin preparación. A los treinta años se da uno cuenta de que tal vez se necesiten diez años de labor para madurar una sola idea. Más tarde quizá uno admita que detrás de los diez años de labor hay un siglo o diez siglos de preparación, llevada a cabo por otros. Detrás del momento estático del nuevo conocimiento está la continuidad del desarrollo, lenta y majestuosa» (p. 88). Pero la gran paradoja reside en que cada fase del proceso creativo se da antes de que pueda justificarse. Esto explica la momentánea inutilidad de una gran idea nueva. Es el aspecto aparentemente irracional del desarrollo de las ideas: «cada fase del desarrollo de una idea se cumple antes que el factor que la justificaría para la opinión causal ordinaria o utilitaria» (p. 89). El interés teórico de una idea —subraya Whyte— a menudo es evidente *antes* que se demuestre su valor práctico y social. Aquí el problema de la causalidad se complica con elementos supuestamente imprevisibles.

Heinrich Zimmer aborda la idea de «Muerte y renacimiento a la luz de la India». Ninguna otra cultura ha interpretado con tal pasión

el circuito eterno que se propaga a través de muertes y renacimientos innumerables: el *samsāra*. Fuego y Viento se erigen en poderosas divinidades alentadoras de la esperanza del muerto. Los viajes de renacimientos sucesivos a través de las esferas cósmicas constituyen el núcleo de una cultura de hace dos mil años, estructuralmente cuajada en el budismo Mahayana. El proceso —situado en el cosmos, como una proyección de la psiquis— va interiorizándose hasta generar una especie de mística, basada en la búsqueda del propio yo interior. El viaje cósmico que sigue a la muerte se anticipa en vida, como una acerada redención: «Quien encuentra su camino hasta el centro del propio yo, desde donde surgen todos los niveles del yo, todas las esferas del mundo, quien halla su camino de vuelta hasta su primera fuente con la pregunta '¿de dónde vengo yo?' nace y renace. Sabed que quien así nace es el más sabio de los sabios —vuelve a nacer de nuevo en cada momento de su vida» (p. 133).

«La transformación del hombre en el islamismo místico» es el tema estudiado —con gran rigor y amenidad— por Fritz Meier. La concepción de un Dios opuesto al hombre —por su infinita perfección— es común al cristianismo y al Islam. Esta situación genera una dialéctica de ascesis —anonadamiento, negación de sí mismo para acercarse a la Suma Perfección—, pues a pesar de ese abismo insondable, el asceta sabe que una chispa de la divinidad reside en él, y es esta chispa la que debe incendiar todo su ser hasta fundirlo con su origen divino. Es la idea de Empédocles: lo semejante busca siempre lo semejante. La parte debe reintegrarse al Todo, de donde procede. El místico islámico acepta una semejanza, pero recela de una total identidad (una tradición antiquísima impone la ruptura de la simetría en un pasaje de la alfombra, pues si la alfombra que se teje fuese impecablemente simétrica, remedaría —con insolencia— la perfección de Alá).

En los orígenes de toda iniciación mística se impone un hondo y saludable recelo. Sin la ayuda de Dios no se puede llegar a Dios. La conversión no nace del hombre, sino que viene a él desde el seno de la divina benevolencia. El peligro de un quietismo inoperante arrecia. Pero al lado de este místico *arrastrado hacia arriba* existe el que *da trancos,* superando todos los obstáculos a base de reflexión y esfuerzo. Ambos místicos conviven a veces en una única persona. La presencia de un mediador —o maestro— entre el novicio y la divinidad es irrecusable. El maestro *(shaykh)* ha vencido su *yo* y exige del iniciado una obediencia ciega. El maestro no es sólo el teorizante que adoctrina, sino más bien el vivo modelo que imitar. Meier analiza brevemente el proceso de desnudamiento místico, basándose en las cuatro funciones de la conciencia descritas por C. G. Jung: sensación,

pensamiento, sentimiento e intuición. Sensación y sentimiento muestran una notable afinidad tendencial. Los sufíes no exigen el rigor de la mística cristiana. Hablan únicamente de un *adiestramiento* de las sensaciones y sentimientos. En todos los planos—de sensación, de intuición y de pensamiento— se impone una redirección que apunta a Dios como Supremo Objetivo. La intuición es propiamente *conocimiento* místico. En suma, la mística sufí se resume en una rigurosa moralidad.

El libro concluye con un bellísimo texto de G. van Der Leeuw —famoso fenomenólogo de las religiones—. Su tema no puede ser más sugerente: «La inmortalidad». El texto demuestra que la inmortalidad no sólo no es contraria a la metamorfosis, sino que más bien la complementa y la dota de sentido. «Nuestra vida —concluye—surge y ocupa su lugar entre los dos misterios del antes y el después. Pero el mero hecho de poder hablar de antes y después nos demuestra que la muerte no se cumple, como tampoco el nacimiento, en nuestra vida» página 201).—*JOSE MARIA BERMEJO (Avenida del Manzanares, número 20, 1.°, A. MADRID-11).*

ANGEL GARCÍA LÓPEZ: *A flor de piel.* Colección Adonais. Ediciones Rialp. Madrid.

La poesía de Angel García López —nacido en Rota (Cádiz) en 1935— viene a representar de modo muy característico los rasgos definitorios de un grupo de poetas españoles cuya obra, surgida a la sombra de la de aquellos que inmediatamente les preceden desde el punto de vista histórico, ha adquirido posteriormente desarrollo dentro de una atmósfera poético-ideológica que podríamos calificar de híbrida e intermedia entre las propias de dos generaciones. En efecto, aunque en un sentido amplio, cabría considerar a todos ellos como pertenecientes a lo que de forma un tanto ambigua se ha convenido en denominar poesía española de posguerra, ya que básicamente su concepción estética y su *mitología* son las de aquélla ciertas implicaciones observables en algunos de los más recientes libros de esos poetas, entre los que *ad exemplum* pueden mencionarse *Juicio final,* de Miguel Fernández, y éste *A flor de piel,* que motiva la presente nota, hacen pensar, en cambio, en una suerte de propósito de aproximación a la poesía de los más jóvenes. Bien entendido que dicha aproximación no es ni mucho menos completa, ya que al centrarse exclusivamente sobre ciertos aspectos formales del poema y no sobre la concepción misma del fenómeno poético, es reveladora de un mero intento de actualiza-

ción de motivaciones y fórmulas expresivas características de la poesía española inmediatamente anterior. En vista de estas consideraciones, pienso que la forma más idónea de ensayar un análisis crítico de *A flor de piel* consiste en constatar hasta qué punto ha sido lograda o no por García López la conjugación de dos sectores de elementos tanto estilísticos como de contenido, en cierto modo antitéticos —en cuanto propios de generaciones distintas e históricamente coetáneas—, que inciden sobre la mayoría de los poemas de dicho libro.

En la sección XXII de *The man with the blue guitar* Wallace Stevens afirma: «Poetry is the subject of the poem, / From this the poem issues and / To this returns.» Estas palabras del poeta de Reading podrían servirnos en principio para una caracterización diferenciadora de la más reciente tendencia poética española —que ha recibido ya, por parte de sus más fieles detractores, varias denominaciones de una dudosa ironía, entre las cuales ha hecho fortuna la de *escuela veneciana*— frente a la poesía de posguerra. Mientras que el supuesto realismo típico de esta última, al fundamentar el grado de validez de los productos artísticos en su mayor o menor parecido con una realidad convencionalmente entendida, implicaba, en último término, una *concepción subjetivista* de la poesía, por cuanto que ésta, siendo definida como relación de dependencia, no podía arrogarse en ningún caso la condición de objeto estético autosuficiente en la obra de los más jóvenes; en cambio, la proposición de Wallace Stevens («Poetry is the subject of the poem») es llevada, consciente o inconscientemente, a sus más radicales consecuencias, a saber: la concepción del poema como entidad objetiva y autónoma, que, según observa René Daumal al comentar unas palabras de Rolland de Renéville, «elimina de la discusión toda poesía didáctica filosófica, que hablaría de un objeto sin hacerlo experimentar».

Estas precisiones no son superfluas por lo que al libro que nos ocupa se refiere. Confirmando esa apreciación de hibridez y anfibología que señalábamos antes como rasgo característico de la última obra de Angel García López, en la mayor parte de los poemas que integran *A flor de piel* se dan dos niveles o planos perfectamente diferenciables. El primero de ellos hace referencia a la motivación o finalidad del poema y, por consecuencia de ello, a la específica función que por su autor le es asignada, la cual en el presente caso consiste en la aprehensión y descripción de la realidad. Esto, como puede observarse y tal como se desprende de lo dicho más arriba a propósito de las consideraciones de Wallace Stevens, es una forma de entender el hacer poético, que en nada se diferencia de la que desde la década del

cuarenta hasta fechas recientes ha sido opinión mayoritaria en nuestro país. Sucede, sin embargo, que el segundo de los planos antes mencionados, consistente en la peculiar condición de los medios estéticos puestos en juego a lo largo del libro, contradice de algún modo al primero. provocando una cierta tensión entre —usemos términos convencionales— contenido y forma. que, si bien conduce en algunos poemas a un predominio formal meramente retórico y *decorativo*, entraña en los mejores momentos de *A flor de piel* no una simple descripción de lo real, como era la intención de García López, sino algo más puramente poético: la invención de *otra* realidad y la estructuración, inconsciente e inacabada, no obstante, de eso que en anteriores páginas, con referencia a *Oficio de los días*, he denominado *espacio poético*. Quede, empero, bien claro que dicha invención no conlleva en este poeta implicaciones críticas de ninguna índole. ya que aquélla aparece aquí conseguida en base a una mera estilización del mundo exterior y no como consecuencia de una sustitución poemática de éste por cualquier creación onírica o imaginativa que represente la negación (no evasiva) del mismo. El despliegue metafórico incidente sobre todas las páginas de *A flor de piel*, aunque en muchos casos carece de justificación dentro del contexto y finalidad del poema, quedando entonces relegado a simple elemento ornamental, alcanza, por el contrario, en unos cuantos poemas («Habitantes del zoo», «Haces de leña» y «Como un rumor, un viento del Sur que nos cegara») una primacía tal sobre el contenido, que el objeto real representado o aludido por éste desaparece. por así decirlo, ocupando su lugar el lenguaje. Y es precisamente este extremo el que proporciona actualidad a la poesía de Angel García López. Característica central de gran parte de la poesía moderna (1) es, en efecto, la pretensión de erigirse ella misma en su propio significado, más allá o al margen de sus posibles connotaciones y referencias extrínsecas («el sentido no está fuera, sino dentro del poema», observa Octavio Paz), así como la de borrar la distancia —propia del lenguaje usual— entre la palabra y el objeto por ella designado.

Cosencuecia de todo lo dicho es que *A flor de piel*, por lo que a los tres poemas mencionados se refiere, desborda en sentido positivo los propósitos de su autor. En aquéllos la experiencia central desencadenadora del verso es ante todo una experiencia verbal que tiene por fin, no la descripción o expresión del objeto representado, sino

(1) No puede ignorarse, sin embargo, que existen lejanos e ilustres precedentes a este respecto. El caso más evidente es el de Góngora en las *Soledades* y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*. Y en la misma dirección se encuentra la célebre afirmación de Marino, tan superficialmente entendida por lo general, en el sentido de que «è del poeta il fin la meraviglia».

específicamente la invención y formulación del mismo. Invención y formulación que siguen existiendo incluso cuando, como sucede en este caso, el objeto poético no sea siempre un producto imaginativo estricto, sino un objeto perteneciente a la realidad, pero concebido —y, en consecuencia, *deformado* e *irrealizado*— como representación o simbolización (en el sentido que asigna Mallarmé a esta palabra) de una emoción estética concreta; es, en suma, lo que con algunas diferencias de enunciación, llama Eliot «correlato objetivo». Los restantes peomas del libro denotan, en cambio, una contradicción interna difícilmente superable, por cuanto que en ellos el juego metafórico, al no resignarse a desempeñar una mera función instrumental ni decidirse a adquirir una sustantividad propia, queda gravado por un claro matiz de superfluidad. Podríamos decir que la metáfora es en ellos como un cristal opaco, colocado entre el lector y el objeto, que no permite apreciar los perfiles de éste y que no posee tampoco la finalidad de reemplazarlo.

Señalábamos antes que en los poemas de García López el objeto poético no viene, salvo escasas e irrelevantes excepciones, proporcionado por la imaginación, sino que consiste en una estilización de lo real (dándole a este término un sentido amplio), la cual, además, desempeña de ordinario una función simbolizadora. Para analizarlo más específicamente, diremos que está recogido por este poeta, bien del ámbito de la existencia cotidiana, bien del mundo de los recuerdos. De las tres categorías que aconsejaban Rilke para expresarse —los objetos que nos circundan, las imágenes del sueño y los temas del recuerdo— (2), García López utiliza solamente la primera y la tercera, prescindiendo, por lo general, de la segunda. Ciertamente, esas tres categorías no agotan la amplísima gama de objetos incorporados por la poesía; sin ir más lejos, Rilke olvida la categoría de las figuraciones imaginativas, si bien esa referencia a las *imágenes del sueño* pudiera ser entendida como una alusión a las imágenes proporcionadas por la fantasía, si es que hemos de creer a Coleridge cuando concibe a esta última como una subespecie de la imaginación («la fantasía *combina*, la imaginación *crea*», afirma el poeta británico). Pero lo que concretamente nos interesa ahora es destacar lo sintomático, que, cara a una caracterización generacional de la poesía que nos ocupa, resulta

(2) Efectivamente, en carta fechada en París, el 17 de febrero de 1903, y dirigida a un incipiente poeta, alumno de la Academia Militar de Wiener Neustadt, Franz Xaver Kappus, cuyo nombre es únicamente recordable por haber sido el destinatario de las diez célebres cartas agrupadas más tarde bajo el título de *Cartas o un joven poeta*, Rilke le proporciona una serie de recomendaciones entre las que figura la siguiente: «Utilice para expresarse las cosas que lo circundan, las imágenes de sus sueños y los temas de su recuerdo.»

el hecho de que García López no incorpore a sus poemas ninguna clase de elementos oníricos. Esta circunstancia nos permite encuadrarlo, al menos en lo que a su concepción de la poesía se refiere, dentro del marco de la poesía española de posguerra —caracterizada precisamente por una especie de alergia hacia los datos irracionales de toda índole—, si bien, como antes queda dicho, ciertas peculiaridades incidentes sobre su obra poética aconsejan no tomar dicha inclusión en un sentido demasiado rígido.—*ANTONIO LÓPEZ LUNA (Uruguay, 3, 5.º, G. MADRID-16).*

DIARIO DE ADAMOV

Los diarios íntimos, las notas personales y las memorias tienen más posibilidades de fascinarme que cualquier otro género literario. Quizá por la falta de veladuras y la casi inexistente pretensión de crear una obra de arte en su estricto sentido, aunque, naturalmente, el diario redunde al fin en obra de arte. El autor de novelas, por ejemplo, no tiene para juzgar el mundo más elementos de juicio que los que le brinda su propia vida y personalidad. A esto se añaden lógicas y yo diría que elementales exigencias estéticas (reelaboración de la realidad, asociaciones diversas, amagos de fantasía e inventiva) y una voluntad de objetividad. El resultado, cuando es válido y admirable, ha permitido decir a muchos críticos que el novelista imita a Dios en la creación de mundos y estructura algo así como una segunda realidad. En las novelas abunda mucho el elemento autobiográfico convenientemente adobado, disfrazado, escamoteado, en aras de la creación estética. El novelista no se rinde a la realidad-real, a lo que él cree que es la realidad-real, sino que la utiliza. Dentro del sumario de su vida, que es inalienable, elige, fragmenta, calla, inventa, transforma y compone la obra, la *otra realidad*, una ficción adecuada a no sé qué ambiguas reglas, y de esta manera nos encontramos que el novelista halla en su tarea oportunidades de evasión y de completar un círculo (relleno de frustraciones) que la propia vida jamás le permitió. Para no cansarnos más, una falacia. Como lector, cada día huyo más de la ficción gratuita, de la invención mostrenca, de la fantasía gratificante.

No puedo razonar por extenso el tema ahora, pero quizá en este punto de partida late y se justifica mi interés por los diarios personales, desprovistos de *astucias creadoras*, desnudos, cotidianos (en la medida de lo posible, supongo que lo estrictamente necesario para no

caer en el pedestrismo de las horas repetidas e inocuas) y cuya existencia vienen a probar la insuficiencia de la obra de arte y de la labor puramente creadora. Todos los escritores abstrusos y raros, los más esotéricos y exquisitos, acaban por *explicarse* y por llorar en la pobrecita lengua de sus hermanos. Un poeta se puede pasar media vida buscando una metáfora estupefaciente, un culturalismo sentimental y lírico que obnubile a su generación; pero si al final no explica ese asunto en el lenguaje cotidiano, el que se emplea en la cama y en las tabernas, siempre arrastrará grave conciencia de perfecta inutilidad. Por mi parte, reconozco hallarme incómodo cuando se me ocultan deliberadamente las conexiones directas con la realidad. Creo que el mérito principal consiste en mantenerlas y en saberlas manejar. El resto me parece una simplificación anodina y un ejercicio gratuito. No se trata sólo de un neopositivismo igualmente amputador. Se trata de pensar que la fantasía y la falta de lógica forman parte también, aunque nos desilusione, de la realidad, y en tal caso, ¿de qué demonios sirve oscurecer las conexiones con la realidad tópica si finalmente hemos de vivir en ellas y pensar desde ellas y morirnos con ellas? El absurdo y la magia importan en la medida en que el escritor no pierda noción de su cotidianidad pedestre. Hoy por hoy, las transgresiones a la realidad física y temporal de cada uno yo las entiendo como un verdadero chiste para distraer el aburrimiento que nos causan las leyes (entendidas en su amplia acepción jurídica, genética, etc.). El aburrimiento de las leyes y también el aburrimiento de la edad. Claro que todo esto es muy complejo y yo lo estoy enunciando a la pata la llana. Pero tómese en el sentido de idea previa sin desbastar. O tómese como un intento de valorar el diario íntimo, esa rara forma novelística, frente a las gratuidades imaginativas que nos proponen las ficciones literarias, el amaño fácil de la realidad.

No cabe duda que me interesa más el diario íntimo de Arthur Adamov que sus primeras fantasías absurdas, sin perjuicio, por supuesto, de que la propia biografía de Adamov sea otra fantasía absurda, pero ya más inapelable. Es la diferencia.

Uno de los mejores libros que se han escrito sobre el teatro del absurdo es el de Martin Esslin (1), que dedica un magnífico capítulo a Adamov y estudia el significado de sus obras, desde la creación típicamente absurda hasta la progresiva toma de conciencia política y social y su similitud con el tipo de teatro cultivado por un Brecht, pasando también por las particulares neurosis que aquejaron la vida de Adamov, extraídas de *La confesión* (1939), una de sus varias y

---

(1) *El Teatro absurdo*. Ed. Seix Barral, 1966.

madrugadoras autobiografías. El único problema que probablemente presente el estudio de Esslin es que sucesos ulteriores hayan desmentido en alguna medida su tesis sobre la capacidad sublimadora y de liberación de la creación literaria: «No cabe duda de que para Adamov —dice Esslin— la evolución que va de *La Parodie* a *Paolo Paoli* representa una progresiva liberación por medio de la creación artística, del íncubo de sus neurosis, de sus profundos sufrimientos personales. Sería difícil encontrar en toda la historia de la literatura un ejemplo más claro del saludable poder de sublimación de los procesos creadores.» Y tan difícil, ya que el suicidio de Adamov en 1970 induce a desconfiar bastante de los procesos sublimadores de la creación.

A través de los dos libros de memorias recientemente publicados en España y que llevan los subtítulos de *El hombre y el niño* y *Yo... Ellos* (2) es posible reconstruir no sólo la tremante biografía de Adamov y la génesis de sus obras, sino su especial y torturadora psicopatología y sus otras condicionantes sociales y políticas. No me gusta emplear grandes palabras cuando escribo, pero el conjunto de las memorias de Adamov bien merecen el calificativo de alucinantes, o quizá resulta que la extrema concentración —numerosos años en pocas páginas— confiere ese aire de absoluto desespero, mientras que otras vivencias gratas y compensadoras han desaparecido de la visión retrospectiva, pues hay que hacer constar, en primer lugar, que estos escritos se componen de evocaciones y, en grado menor, de notas acuñadas a renglón seguido del acaecimiento de que se trate. Sin embargo, las evocaciones de un tiempo ya alejado ofrecen igual matiz redaccional que las típicamente dilucidadas día a día.

Sea cual sea la entonación formal —notas, acotaciones, artículos— y la época a que correspondan, lo indudable es que están escritas con una sinceridad anuladora, y encontramos a un hombre solitario y sufriente que va desde la heterosexualidad y la adicción drogadicta y la frustración profesional («fuente en gran medida, estoy seguro, de todas mis desgracias») hasta una grave constante masoquista, los viajes, el alcoholismo agudo, la tentación del suicidio, el estado de coma y las casas de salud. Las notas del diario llegan a 1967, tres años antes de su muerte. Y cuando hablo del Adamov masoquista o alcohólico empleo estas palabras en su sentido terrible, como veremos más tarde.

Arthur Adamov nació en el Cáucaso en 1908, hijo de un próspero propietario de pozos petrolíferos, que se arruinó con la revolución. A los cuatro años abandonó Rusia. La guerra mundial de 1914 atrapó

---

(2) ARTHUR ADAMOV: *Memorias (1): El hombre y el niño* y *Memorias (2) Yo... Ellos*. Ed. Cuadernos para el Diálogo. Madrid, 1972; 454 pp. en total. Publicados en Francia por Gallimard, 1968.

a la acomodada familia en un balneario de la Selva Negra, y gracias a una intervención del rey de Württemberg, que conocía al padre de Arthur, pudieron instalarse en Ginebra. Adamov recibió posterior educación en Suiza y Alemania. A los dieciséis años, en 1924, fue a París y se introdujo en los círculos literarios. Escribió poesía surrealista y editó un periódico de vanguardia. En 1933 se envenena su padre y muere. Durante la segunda guerra mundial, Adamov sufre los rigores de un campo de concentración. Artaud, su amigo, se vuelve loco y también se envenena. Adamov se empieza ya a resentir de que lo comparen con los típicos representantes del teatro absurdo: Ionesco y Beckett. En 1966 Adamov decide hacerse una cura de desintoxicación. Padece la llamada crisis de Jackson (de raíz epiléptica). Neurosis. Ronda la idea de la muerte («La horrible caminata a lo largo del Sena para saber en qué sitio el agua es suficientemente profunda»). En 1966 ingresa en la casa de salud de Epinay. Al año siguiente sufre una pleuresía, aumenta la crisis nerviosa, la depresión, y ya, al parecer, no se recupera hasta el momento de su muerte (me falta información sobre los dos últimos años de su vida) precedida, como es de suponer, por los antecedentes citados, de la ruina física y moral y el obligado saldo de su deuda vitalista, lo que cualquier estúpido cargado de sentido común calificaría de *vida licenciosa:* mujeres, drogas y en ocasiones hambre. También el componente de la angustia. No se sabe qué surge primero, si la angustia da como consecuencia el vicio o el vicio origina la angustia. Los que tienen fe en las virtudes del hombre olvidan las determinaciones genéticas, y los que no tienen fe en las virtudes del hombre olvidan las posibilidades volitivas y de conciencia. En medio está la fisura y sobre ese vacío está la única posibilidad de raciocinio.

Adamov se cortaba frente al espejo con la navaja de afeitar por el placer de ver aparecer la sangre. Su clase de masoquismo era de orden preferentemente sexual; exigía que las prostitutas menos agraciadas lo humillaran y le golpearan el rostro con los tacones, mientras él se complacía en el deseo erótico torturado, en el rictus de la suprema vulgaridad. «No hay para mí placer más grande que el de sufrir en pleno rostro la afrenta y el menosprecio de una mujer a la que menosprecio totalmente, permaneciendo esclavizado al vértigo del deseo que suscita en mí» Supersticioso, rodeado de automatismos inconscientes, bajo el pánico de los signos que sugieren la muerte, Adamov vive con una conciencia de culpa cósmica. Cuando murió su padre creyó durante más de un año que lo había matado él mismo en razón a que lo odiaba. Adamov entiende que su necesidad de expiación está emparentada con el misterio del sexo. La humillación nace del sentimiento

de la falta y de la necesidad del perdón. Pero no sabe de qué falta se trata. He ahí el terror. En todo caso sabe que el ser sufre porque ya en su origen está amputado, separado de algo («Antaño esto se llamaba Dios. Ahora ya no hay nombre»).

Las tercamente desesperadas teorizaciones de Adamov sobre la patética nobleza del sufrimiento se pierden, sin embargo, en un cúmulo de ambigüedades, en un apasionamiento juvenil absolutizador, cuyos desmanes *metafísicos* él mismo comprendió más tarde. Dichas teorizaciones están contenidas en el segundo volumen. *Yo... Ellos,* mientras que el primero, *El hombre y el niño,* posterior cronológicamente en lo que se refire a su redacción, ya observa el tono contenido, sucinto, los hechos de su vida, el camino de su disolución, las amantes, los estrenos, las morbosas promiscuidades, todo ello apenas sin comentarios ni intentos de explicación, como el individuo que ya ha renunciado a manejar el mundo de las conceptuaciones por considerarlas perfectamente inútiles. Naturalmente, Adamov no creía en la libertad.

La frustración profesional, la conciencia de culpa, el autocastigo, su sexualidad dispersa, con antiguas reminiscencias homosexuales («Subo con una chica y un hombre. Los contemplo y luego me uno a ellos») y otros factores de índole inexplicable —el horror a someterse a las leyes burocráticas y de organización social (los impuestos), exhibicionismos, promiscuidades, un mucho de aburrimiento y necesidad de salir de sí mismo, de vivir una vida verdaderamente tumultuosa— condujeron a Adamov al alcoholismo, que, en su caso, como en el de tantos otros, se justifica por el deseo de romper los lineamientos de su propia personalidad y de su inserción en el mundo, por eliminar una rutina vulgar y conocida, de la que ha desaparecido profunda e inapelablemente la emoción, el fervor. Sólo que las consecuencias son graves: «Ahora el alcohol ataca directamente mi cuerpo. Se me cae la piel; mis manos se cubren de grandes manchas negras; la cara también; decido hacerme una cura de desintoxicación.» O este otro pensamiento amargo: «No creo tener una enfermedad orgánica. La que está tocada es la cabeza. Si subo o bajo la escalera, mi sangre ensucia la alfombra. Con mis pies descalzos chapoteo en mi propia sangre. Mi andar en la calle: un *ballet* grotesco.» Con el alcohol y otras drogas el hombre no pretende más que introducir un trastorno en sus propias determinaciones biológicas y sociales. Pero la burla de tan férreas leyes conduce a la enfermedad y a la muerte. Es como estar pulsando continuamente la tecla del tabulador. Adamov reflexiona sobre el suicidio. Igual que Hemingway, vive con la dimitida sombra del padre. Admira a Pavese («¡Miserable *nouveau roman!* ¿Cómo se atreven después de Pavese...?») y cita con admiración o asombro

—no puedo precisar— que en cierto momento Antonin Artaud, recluido en un asilo, débil, aterrado, dejó caer varios libros pertenecientes al director, y añade Adamov: «Autor: ¡Gérard de Nerval!» (no es necesario consignar que Gérard de Nerval se colgó); también habla del suicidio de Maiakovski, Attila, Kleist. El primero escribió una última carta-poema a Lili Brik: «La barca del amor se ha estrellado contra la vida corriente... Lili, te amo», y exclama seguidamente Adamov: «Pero, ¿todavía la amaba?» No concibe que un hombre «todavía» enamorado pueda matarse, ya que él mismo, continuamente amenazado por la fatídica idea, no la ejecuta porque tiene el amor del bisonte, es decir, de Jacquie R. (en otro momento la llama Jacquie T.), a la que conoce hace más de quince años y con la que ha mantenido una relación amorosa constante, pese a sus muchas dispersiones amatorias: «Sin ella, a pesar de todo mi miedo, me suicidaría; todo es demasiado difícil.» Está visto que ningún reconocimiento ni convicción sirven para estos casos. «Pavese, Maiakovski, ¿tenían ellos una persona que los amara *más que a nada en el mundo* y a la que ellos amaran más que a nada en el mundo? Yo sí la tengo.»

Aparte de la enfermedad alcohólica y de las neurosis, hay una frase de Adamov que desdichadamente nos compromete a todos, a los más racionales y equilibrados y astutos; una frase que salpimenta de cotidianidad y sentido común lo que casi siempre aparece como una pura aberración. Hela aquí: «La vida que transcurre, los seres que se dispersan, los caminos disparatados que toman, los amores que se deshilachan, la pavorosa tristeza de todo.» Ese lamento ya no es el producto de una enfermedad individual.

Arthur Adamov se pregunta si las neurosis vienen por fuerza de la primera infancia o pueden nacer en la adolescencia o incluso mucho más tarde, originadas por el contexto social. Le plantea la cuestión a L. y L. no responde. ¿Cómo va a responder si ése es el quid de todo el problema?

Martin Esslin, que escribió su ensayo antes de 1961, nos facilita una descripción física del dramaturgo. Dice que era «débil, moreno, de ojos penetrantes y escudriñadores en una cara saturnina». Añade que significaba la principal voz del teatro político y al mismo tiempo estaba considerado como uno de los maestros del teatro antipolítico, del teatro del alma. «Como muchos de sus personajes, encarna dos tendencias en conflicto que coexisten en una misma persona. Sólo la posteridad podrá determinar cuál de las dos fue más valiosa, cuál tendrá efectos más duraderos.» Pues bien, creo que la posteridad ya lo ha determinado, pero en su estilo particular, que consiste en no ahorrarle sufri-

miento al individuo para que la colectividad —compuesta de individuos— pueda manejar una magnífica e inútil abstracción.—*EDUARDO TIJERAS (Maqueda, 19. MADRID-24).*

Konrad Lorenz: *Sobre la agresión: el pretendido mal.* Editorial Siglo XXI. Madrid, 1972.

El conocimiento erudito y brillante sobre cualquier parcela de la realidad opera como canto de sirena sobre los que siempre contemplaron el asunto de lejos, y, sin embargo, interesados. La experiencia demuestra que esta seducción es forjadora de estrellatos y éxitos multitudinarios. El fenómeno no es malo en sí mismo —como no lo es nada, por otra parte—, pero resulta deformante para el ejercicio razonador del científico: acaba creyendo demasiado seriamente en sus propias brillantes inferencias fabulantes al ser éstas coreadas por su deslumbrado e ingenuo auditorio.

La cuestión previa a todo discurrir sobre el libro que nos ocupa se plantea ya en su índice de capítulos y estaba implícita en el título: ¿Se pueden tratar en un mismo nivel conceptual temas como «costumbres, ceremonial y magia», «moral», «multitud anónima», «sociedad», «amor», «vínculo», «humildad», etc., aplicados indistintamente a la existencia de un teleósteo como a la vida interior de un lama? Resulta desconcertante que el autor no se haya propuesto enérgica y seriamente dejar una respuesta a ese inevitable interrogante ya en las primeras páginas del libro. Puede disculparle, no obstante, que haya optado por el «suspense» y dejado para el final la solución de esta trascendental cuestión con el fin de tenernos sobre ascuas.

Inicialmente se ocupa de enmarcar el problema de la agresión y la define como «instinto», la equipara en el hombre al significado que tiene o puede tener para el animal y la restringe unívocamente a aquellos casos en que se da «frente a miembros de la misma especie». Esta audacia dará enormes frutos a lo largo del libro, pero la cosecha es espúrea, porque partir de ahí es tan arriesgado y acientífico como inferir «diarrea celeste» de la observación de un corrimiento de estrellas repetido.

Su concepto de instinto navega por los mismos cauces de imprecisión. Junto a la afirmación de que las pautas de comportamiento instintivo o adquirido del hombre constituyen «el sistema más complicado del mundo», y de que resulta difícil explicarlo porque «si no se

pueden entender los elementos de un sistema en su conjunto, no se puede entender ninguno de ellos», nos habla de la «historia natural del instinto de agresión» como si tal instinto fuese una sustancia o un ser, al tiempo que afirma que no es conveniente tener apriorismos en ciencias naturales.

Hay en todo el libro un empleo rutinario de preceptos científicos, de rechazo de vicios teóricos, al mismo tiempo que se define el «instinto de agresión» como una ley general de la naturaleza y se pretende esclarecer su patología en el hombre desde la etología, y dentro de ésta, desde la conducta de las ratas, el esparaván y los peces tropicales en especial. Naturalmente, para que semejante intento sea medianamente congruente en su desarrollo teórico, es necesario alejarse del hombre lo suficiente para poderlo explicar como una mancha del paisaje, como un mecanismo animal tal como lo entiende el fisiólogo. A la masa («multitud anónima») como un rebaño. A la cultura y sus jerarquías y estratificación, como resultado de la ley del más fuerte, sin más. Al pensamiento como adorno del hombre, actividad de lujo y no consecuencia directa y obligada de su estar en el mundo.

El capítulo donde este intento resulta conmovedor es el dedicado a las «pautas de comportamiento y moral». Aquí la distancia entre la conducta humana y animal se salva con una novedad técnica que complementa las antedichas: como no es posible negar la existencia de complejos lazos sentimentales en el hombre, es necesario que también los tengan en alguna medida los animales. Sus actitudes deben tener un significado simbólico antropomorfo... No hay que preocuparse: ya le tocará el turno al hombre; cuando haya que reducir sus motivaciones a un repertorio instintual y mecanizante, la empresa será mucho más sencilla.

La aplicación del método analógico al análisis de la conducta humana en contraposición a la conducta animal conduce a un error filosófico hace mucho tiempo denunciado y bautizado con el nombre de *darvinismo social*. Consiste en la conversión de los resultados o logros parciales de la ciencia natural de orientación evolucionista en conceptos y generalizaciones abstractas que sirvan de base a las ciencias del hombre. Según esto, las condiciones de existencia del hombre no están sujetas a ninguna clase de leyes propias de carácter sociohistórico, ni a ningún desarrollo cultural progresivo; el hombre es un animal con un hábitat determinado a priori y sujeto a unas leyes de selección que operan sobre él de un modo tan inmediato y directo como lo harían sobre un mono o sobre un buitre. La opresión, desigualdad, explotación de minorías fuertes sobre mayorías débiles, la agresión económica, social y científicamente organizada y todo el di-

namismo en que la actual sociedad se mueve son «procesos naturales» sujetos a leyes también naturales. La *Struggle for life* y toda la elaboración fantástica de Malthuse sobre la población, unido a las ideas de Lombroso sobre el «criminal nato» y el tópico extendidísimo de *que «el hombre nace: no se hace», etc., conducen, más o menos subrepticiamente* a una ideología inmovilista de que «las cosas son como son» y los hombres nada pueden hacer para modificar sus condiciones «naturales» de existencia.

Madison, el titulado con razón por los americanos «padre de la Constitución», es un verdadero precursor. A comienzos del XIX dirá que el de EE. UU. es un sistema político basado en la aceptación natural de las desigualdades entre los hombres.

A fines del XIX este asalto de la sociología por el biologismo se completa a través de la obra de Ernst Lange, Ammon, Benjamin Kidd, Gumplowicz, y sus sucesivos continuadores Ratzenhofer y Woltmann. En *1926* Gumplowicz, en su *Grundiss der Soziologie,* dirá que «la coronación de toda moral humana supone la aceptación resignada de las leyes naturales (de selección natural y lucha por la existencia)». La sociología es para él la «historia natural de la humanidad». Ratzenhofer llega a decir: «Las leyes fundamentales de la química deben considerarse también, analógicamente, como leyes sociológicas... La mayor o menor afinidad mutua de los elementos a su repugnancia a ciertas combinaciones son fenómenos causalmente idénticos y no simplemente parecidos a las pasiones de la vida social, al amor y al odio.»

El hombre no ha cambiado, no es un producto histórico: «su naturaleza, sus impulsos y sus necesidades, sus dotes y sus cualidades espirituales no son diferentes del hombre primitivo». Resultan conmovedoras sus tesis antihistoricistas aplicadas a la teoría de la población y a la justificación de la guerra en función de la ley de la conservación de la energía.

Spengler, con su teoría de los ciclos culturales (no hay un progreso unitario; sólo ciclos con su comienzo, madurez y declinar), y Chamberlain sacarán el adecuado partido a todo esto y servirán de puente ideológico a lo que fue la Alemania de los años treinta y siguientes. Al ignorar las leyes sociológicas y económicas como determinantes, elaboran una teoría del Estado que sanciona la desigualdad como «un hecho natural» y, por tanto, inmutable; las ideas ingenuas de Gobineau y de los racistas primitivos que basaban sus tesis en datos antropológicos siempre desmentidos, cedieron el paso a una especie de «panracismo» basado, más que en el color de la piel, ángulo facial, etcétera, en el *éxito* de los hombres en la lucha por la vida en una ley de la jungla, en que se quedarán atrás necesariamente los de

«calidad inferior»; el millonario, el atleta de los juegos olímpicos o la estrella de cine son superhombres; los males y principales contradicciones de la sociedad están en que con el progreso de la ciencia y la tecnología cada vez perviven y se logran más y más hombres de inferior calidad. El hombre *está* en una situación y el Estado sólo debe garantizarla. La dominación de los que *pueden* más es un hecho científico-natural inamovible, y la violencia que esto conlleva constituye una ley necesaria de equilibrio; «la agresión es un pretendido mal», dirá Lorenz.

Tal es el resultado de la aplicación sistemática del método analógico (del griego *analogos* = correspondiente) a dos parcelas de la realidad tan distantes como el hombre y los animales. El método, por lo demás, es necesario en todo tipo de investigación y constituye una etapa previa y necesaria de aproximación a los hechos observados; no es extraño que todas las concepciones de la filosofía de la naturaleza se basen en los resultados de este método. La analogía es brújula orientadora, pero nunca explicación última. Huygens se orientaría en las semejanzas entre luz y sonido para formular su teoría ondulatoria de la luz, y Maxwell lo extendió a sus formulaciones sobre el campo electromagnético. Pero nunca sobrepasa en fuerza probatoria el terreno de la mera probabilidad, y esto en el mejor de los casos, es decir, en el supuesto de que exista la necesaria coherencia entre los campos observados. Esta coherencia es la clave de su correcto empleo, y para evaluarla es necesario establecer con claridad dónde está la correspondencia y ante todo *dónde están las diferencias entre los diversos campos observados*. Lo analógico sólo orienta, a manera de un proyectil «trazador»; en este sentido es insustituible, y a esto se debe la eficacia y el auge de este procedimiento en el actual momento a través del desarrollo de la cibernética, y dentro de ésta, de la teoría de la modelación. Pero la diversidad de lo real comporta necesariamente una profunda diversidad en el análisis cuando se pretende elucidar una ley; si este análisis no es multilateral y específico, el resultado será pobre o, en algunos casos, como el hoy tratado, catastrófico. Para no traicionar el rigor científico y evitar trágicas confusiones, el libro de Konrad Lorenz debería haberse limitado a ser una obrita de incitaciones, sin otra pretensión en ningún caso, porque además la incitación tiene su dignidad y su rango intelectual de primera magnitud, con tal de que no pretenda otra cosa; es la vieja historia de los papeles cambiados.—*FRANCISCO ALBERTOS (Orellana, 6. MADRID).*

RAMÓN DE GARCIASOL: *Del amor y del camino.* Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1970.

Cuatro son los grandes temas de la poesía de Ramón de Garciasol: la dignidad humana, Dios, el amor y las tierras de España. De entre los dieciséis libros que hasta hoy componen su obra poética, raro será encontrar alguno en que cualquiera de esos temas no aparezca de un modo u otro. Reducido a un solo tema abarcador, quizá pudiéramos englobarlos todos en el primero: la dignidad humana. El arraigo en lo humano fundamental —llámense sus libros *Defensa del hombre, Palabras mayores, Tierras de España, Del amor de cada día, La madre, Herido ver, Apelación al tiempo* o *Los que viven por sus manos,* por no citar sino la mitad de los dieciséis— caracteriza siempre la poesía de Garciasol. Poesía fidelísima, entrañable, cierta...

Ahora acaba de publicar un nuevo libro: *Del amor y del camino.* Dos de los temas más constantes y permanentes en su poesía —el amor, las tierras de España— dominan la totalidad de los poemas. Incluso el título se parece a otro anterior: *Del amor de cada día.* Pero aquí no es sólo el amor quien aparece. Los poemas «Del amor» —veintinueve en total— ocupan toda la primera parte. Los «Del camino» —que suman veintiocho—, toda la segunda. El poeta caminante de *Tierras de España* y de *Poemas de andar España* —sus dos libros precedentes en esto de andar y ver, aunque otros poemas de la tierra surjan a veces en cualquier título anterior o posterior— vuelve a su oficio andariego. *Del amor y del camino* es, pues, un libro muy de Garciasol.

Un verso espléndido —«Tantos besos ajaron la piel de la mañana»— abre el primer poema y la primera parte del libro. Nos adentramos en el mundo amoroso del poeta: su propio mundo cotidiano, trascendido y aromado por la presencia de la esposa. Pocos poetas han cantado a la esposa —«A Mariuca, siempre», reza una vez más la dedicatoria de un libro de Garciasol— con tanta y tan permanente fidelidad. Su amor cotidiano, el amor hondo, serio y cabal por la compañera que comparte los trabajos y los días es en Garciasol de una sublimidad universalista. Su condición de poeta eleva su costumbre amorosa a los más sublimes ámbitos. Nada tan digno como este amor entrañable y diario. Nada tan noble y humanísimo.

Y mientras vamos leyendo los poemas —«Ausencia dolorida», «Poema grave de amor», «Luz sobre el tiempo», «Amor prosigo», «Otro año», «Desafío de amor frente a las sombras» y «De claro en claro», entre otros— y nos detenemos en los sonetos de amor —tan peculiares, tan fieles a una fórmula que Garciasol practica siempre—, vamos pensando todo eso que el mundo cotidiano amoroso del poeta nos sugiere. Y

es entonces obligado —al menos para mí— recordar lo que Ramón de Garciasol escribió al frente de los poemas —su «Poética»— que yo seleccioné para mi *Antología de poesía amorosa*. Allí nos hablaba de su «posición ante la poesía amorosa, crónica, drama y hermosura de la peripecia de la pareja humana. Por eso, mi generación —que tanto debe a Unamuno el casto y paternal; al Machado que no *eligió su amor;* a Salinas, que dio lucidez al eros entrañándole más— no canta a la mujer-idea platónica, a la hembra gozadera arciprestal, a la hetaira romántica. Mi tiempo —sin que deje de haber adúlteros que ponen los ojos en blanco en el poema, bello por fuera, podrido en los adentros— hace poesía de la mujer legítima, del amor honesto y con todas las consecuencias».

En los sonetos «No titubeo, mundo» y «Esto es amor...» el poeta deja constancia de que el amor es algo más, mucho más de lo que Lope definió en su famoso soneto, todo ello dentro de la línea que en su concepto de la poesía amorosa Ramón de Garciasol se traza. Un poema muy significativo —acaso de los mejores, o quizá el mejor, de esta parte del libro— es el ya citado «Luz sobre el tiempo»:

El amor de verdad era otra cosa,
salvada la pasión, la calentura
del empetón que ciega, la locura
solar que borra el mundo, dulce esposa.

Esta actitud, toda la actitud amorosa de Ramón de Garciasol tiene muchos puntos de contacto con la expresada por don Miguel de Unamuno en sus poemas de amor, como ya admite el propio Garciasol en lo antes transcrito de su «Poética». Unamuno y Machado son, efectivamente, los poetas de quienes más cerca está toda esta poesía *Del amor y del camino*. No me parece, sin embargo, tan próxima a la de Salinas. Unamuno, sobre todos, es el poeta cuya sombra cae con más fuerza sobre la cabeza y el corazón de Garciasol, incluso en los aspectos externos del poema. No en todos sus aspectos, claro está, pero sí en algunos ciertamente caracterizadores. De todos modos, es tan fuerte la personalidad de Miguel Alonso Calvo —nombre civil de nuestro Ramón de Garciasol, que es su nombre literario, como muchos saben—, que no resulta difícil para cualquier lector habituado a los libros de poesía actual distinguir en seguida un poema por Garciasol escrito, tanto en su ética —inconfundible siempre— como en su estética —inconfundible también.

En los poemas «Del camino» —segunda parte del libro— el poeta nos habla de sus nuevas vivencias andariegas. «Inagotable España» es el poema inicial o pórtico de este nuevo caminar lírico. «Inagotable sor-

presa tras la vuelta del camino» llama el poeta a esa entrañable España de sus peregrinajes. Y dócilmente conducidos por la mano recia, por la poesía recia de Garciasol, iniciamos el itinerario por las tierras, por los aire de España, «convocados de nuevo al corazón antes que calle para siempre». Pero no. El corazón del poeta, mientras aliente, seguirá convocando los aires y las tierras de España. Y tardará en callar, porque es mucho el empuje y la gallardía —¡y la hombría de bien!— que este poeta lleva dentro.

«Tierras de Levante», «Cuadernillo alcarreño», «Poemas de El Escorial» y «Otros rumbos de la rosa» son los títulos que agrupan los poemas del nuevo itinerario. En *Otros rumbos de la rosa* se agavillan poemas de muy distinto —y distante— recorrido, desde «Llanto del mar Cantábrico» a «Romance del estrecho de Gibraltar». Pero en todos ellos —todos los de esta parte «Del camino», como en la totalidad de su ya larga obra poética donde el tema de España brota—, por encima —y en las entrañas— del paisaje está la actitud reflexiva y crítica del gran poeta de la dignidad que es Ramón de Garciasol. Geografía e historia, en estos poemas andariegos, son una misma e indisoluble cuestión. La historia reciente, por supuesto, le duele más. El dolor de esta España en carne viva, con las heridas aún sangrantes, es el propio dolor del poeta, un poeta al que encuadraríamos en una nueva e ideal generación del 98, si es que esto pudiera ser, y a mitad de camino —el de España como preocupación o problema— entre Unamuno y Machado, como ya apuntábamos antes.

En los poemas de *Cuadernillo alcarreño* —la Alcarria es patria de Garciasol— el poeta regresa a su infancia mientras anda y se detiene en su Guadalajara natal o en otros hondos lugares de la tierra materna. La emoción, el temblor del caminante se agudiza aquí más que nunca. El romance en heptasílabos «Huellas de la sangre» logró especialmente comunicarme toda la intensidad emocional que, sin duda, el poeta sintió en Atienza, cuando los pasos peregrinos le llevaron allí:

¡Cómo dialoga el hombre
interno, cómo piensa
sus oscuros orígenes,
que a los más se clarean,
relámpagos que alumbran,
relámpagos que ciegan
el pasado confuso,
ultimidad en niebla!

Pero antes, en esas «tierras de Levante», que el poeta cruza con detenimiento, desde Alicante —«Mar con lluvia»— hasta Llansá —«Sardanas en la plaza»—, Ramón de Garciasol ya nos ha mostrado su

sentir e interpretar el paisaje mediterráneo, evocando a Gabriel Miró en su propio aire alicantino. Y después, los graves «Poemas de El Escorial», con sus cuatro sonetos finales al monasterio —«Idea en piedra y luz de Guadarrama»—, donde el poeta supo buscarse un retiro próximo a Madrid, junto al monasterio mismo.

Aquí vive el silencio acompañado
y reconoce el hombre casta y meta...

«Brunete» es uno de los poemas —ya en el grupo último— más estremecedores de este nuevo libro de Garciasol. Lo componen dos sonetos indiferenciados: la frase inicial del segundo comienza en el verso final del primero, procedimiento muy peculiar de este poeta, para el que los cuartetos y tercetos de sus sonetos no constituyen casi nunca bloque sintáctico. Al volver a Brunete el poeta «con pelo blanco», recuerda estremecido que allí

...estalló un día,
no tan lejano —agosto: alzado trigo—
patria de crueldad. Era enemigo
del hombre el hombre, andaba la sangría
encharcando los campos españoles.

Y en otros poemas, la preocupación de Garciasol por esta España que recorre, y su historia reciente o antigua, vuelve a manifestarse con grave acento en su dolorido sentir. «Estamos en paz» —largo poema en cuartetos alejandrinos de rima consonante— debiera situarse en último lugar. Es un espléndido y vehemente poema final, con el que yo hubiera —opinión personalísima, claro es— cerrado el libro.

Ramón de Garciasol, dueño absoluto de un instrumento poético singular, manejando las formas de un modo muy suyo, tanto en los sonetos como en los otros pemas de arte mayor —endecasílabos o alejandrinos estróficamente consonantados o, asonantados o no, sin someterse a estructura estrófica alguna—, y también en los romances —heptasílabos u octosílabos, pero siempre de gran fluidez—, nos ha ofrecido con *Del amor y del camino* un libro que enriquece considerablemente su obra poética. Un libro —ya lo dije al principio— muy de Garciasol. *JACINTO LOPEZ GORGÉ (La Marroquina, 55, 7.° Polígono E. MADRID).*

BIBLIOGRAFIA GADITANA

El Instituto de Estudios Gaditanos, de la Diputación Provincial de Cádiz, concedió el último premio «José de las Cuevas» al libro *Historia del periodismo gaditano, 1800-1850*, de Ramón Solís, y su jurado resolvió asimismo promover la publicación de una *Historia de Cádiz en la Antigüedad*, presentada al certamen por María Josefa Jiménez Cisneros. En razón del orden cronológico de los temas, nos referiremos primeramente a esta última obra, y luego, a la ganadora. Por cierto que la redacción de estas notas coincide con unos días trascendentales para la ciudad protagonista de ambos libros. Son días en los que se espera —en verdad, toda la España cultural lo espera— que el entero casco añejo de Cádiz, de las Puertas de Tierra para adentro, sea definitivamente protegido con la declaración oficial de monumento histórico-artístico y cesen así los atropellos y errores urbanísticos que, so capa de «progreso» y de necesidad de cambio, pero en realidad a la sombra de meros intereses económicos, de la vanidad, de la ignorancia o todo ello barajado, amenazan día a día con destruir la singular fisonomía de Cádiz, su armonía y su personalidad urbanas, justa y continuamente celebradas desde Lope de Vega o Lord Byron hasta el doctor Marañón. Si la protección oficial se limita únicamente al barrio del Pópulo, recinto del Cádiz medieval, algo se habrá salvado. Pero poco. En tal caso sería igualmente necesario irse despidiendo de Cádiz, como quien se despide de una casa noble y no parecida a ninguna otra, en la que sólo una habitación va a quedar como debería quedar toda ella. Perdóneseme la digresión, en gracia, por lo menos, a su actualidad y a su importancia, y vamos ya con estos dos libros gaditanos.

El primero de ellos (1) es un loable y honesto intento, logrado en parte, de levantar el velo de los muchos misterios que, exceptuando tal vez el de su edad trimilenaria —fundadamente fijada, al parecer—, se ciernen sobre los primeros ocho o diez siglos de vida de «la ciudad más antigua de Occidente», tercera del Imperio romano en tiempos de Julio César y especialmente protegida y mimada por éste, no se sabe si por simples miras políticas o por una suerte de agradecido afecto. Refiriéndonos a períodos anteriores y dejando a un lado la proximidad de la fabulosa Tartessos, de las dominaciones fenicia y cartaginesa en Cádiz, abundan muestras que no consienten dudas en cuanto al peso y la significación de la ciudad en aquellas épocas. Pero es asunto muy diferente el de reconstruir, de modo vertebrado y

(1) María Josefa Jiménez de Cisneros: *Historia de Cádiz en la Antigüedad*, 256 pp., más 70 láminas y dos planos finales. Instituto de Estudios Gaditanos, Cádiz, 1971.

sólido, la historia que Cádiz jugó en tales épocas, ya que los puntos de apoyo histórico y documental aparecen cuajados de impresionantes lagunas y oscuridades, de mitos tan sugestivos como confusos, que se mezclan con la Historia misma. La firmeza de los datos antiguos que —por ejemplo, en materia geográfica y arqueológica— nos proporciona en su libro María Josefa Jiménez Cisneros acerca de los citados tiempos tenía que ser y es superior a su reconstrucción lineal de la Historia en sí. En este último terreno, la probidad, cautela e inteligencia de la autora se reducen a aventurar hipótesis, racionales sin duda, pero no por ello menos conjeturables; a acopiar testimonios —las más veces, sin ulteriores cotejaciones u opiniones—, a atenerse, con seriedad y prudencia, a la poca luz reinante. En realidad, no otra cosa intenta ella (ni quizá pueda intentarse en el solo curso de una vida), y son muy de estimar sus ricas compilaciones de datos a voleo sobre el Cádiz primitivo y las ulteriores colonizaciones que en él operaron más tarde Fenicia y Cartago. Mucho más reconstruible, la historia romana de Cádiz es tratada por María Josefa Jiménez Cisneros con las correspondientes y mayores seguridades en cuanto a hechos, fechas y gentes. El libro está ilustrado por una profusa documentación gráfica francamente espléndida y procedente en mayoría de las denonadas investigaciones arqueológicas de la autora. Esta *Historia de Cádiz en la Antigüedad* es de carácter eminentemente divulgador, sin pérdida de su buen regusto científico, y hasta el tono con que está escrita, sumamente sencillo, así nos autoriza a considerarlo. En tal sentido se trata de una obra útil y apreciable, cualidades tanto más meritorias cuanto atractivo es su tema e impresionantes sus dificultades y problemática: la pavorosa cuerna del *toro* o, como diría un castizo, *el fregado* en el que la autora se ha metido y del cual sale algo más que airosamente. Que ya es mucho.

Ramón Solís es quizá, y muy posiblemente sin quizá, el mejor especialista con que hoy cuentan los anales y movidísimos aconteceres gaditanos de la primera mitad del siglo XIX. Ha trabajado en ello mucho y bien, y bastaría su *Cádiz de las Cortes,* obra tan escrupulosa como sentida, para poder asegurar lo dicho. Pues bien, moviéndose dentro de ese período de cincuenta años y con un tema tan propicio al *lucimiento* —según veremos en seguida— y tan afín al autor como lo es el del periodismo, el resultado del volumen que ahora nos ocupa (2) no podía por menos que ser, como en efecto lo es, excelente. Unas ciento noventa y ocho publicaciones periódicas, entre diarios y revistas, en el plazo de medio siglo y en el reducido islote donde la

(2) RAMÓN SOLÍS: *Historia del periodismo gaditano, 1800-1850,* 354 pp., Instituto de Estudios Gaditanos, Cadiz, 1971.

ciudad se asienta, vio nacer Cádiz entre sus murallas allá por los años de su resistencia al francés y en las décadas inmediatamente siguientes. Prensa infatigable, nacida de un hermoso espíritu liberal y polémico carente aún de parangón en la historia española, el rastreo de Ramón Solís nos conduce por ella a un conocimiento casi palpable de la vida ciudadana en sus más variados aspectos: ideológico, comercial, político, literario, pasando por la anécdota de fuste, la noticia tan rara como pintoresca, la diatriba enconada, la crítica de espectáculos —copiosísima, porque en la ciudad llegaron a funcionar simultáneamente veintitrés teatros— o el drama público y desgarrador, como el de la sangrienta jornada del 10 de marzo de 1820. El nacimiento del periodismo político español, las luchas contra la censura gubernativa, el curioso separatismo de *El Constitucional,* las publicaciones femeninas o las inefables ofertas de compraventas, inverosímiles hoy, tejen aquí un sabroso mosaico por el que Solís se limita a conducirnos sin cansarse ni cansar, con una casi barojiana mano de novelista, dueña del arte de comentar sólo al mínimo y únicamente cuando debe hacerse. Los evidentes encanto y soltura del libro pueden verse representados por los de los mismos títulos de algunas de aquellas publicaciones: *El Tontorrón, La Abeja Romana, El Coco Burlesco, El Correo Mercantil que acaba de llegar del otro Mundo o El Amante de la Paz, Juan Verdades, La Pensadora Gaditana, El Robespierre Español, La Voz de la Religión, El Socialista, El Amigo de las Damas, La Sombra de Lacy, El Teléfono Mejicano, Los Zapateros, Cádiz-La Habana, La Crónica Oftalmológica, El Defensor Acérrimo del Pueblo, El Omnibus, El Perrito, El Peruano, El Poeta Andaluz, Sancho Panza, La Crónica Cervantista, La Diarrea de las Imprentas...* Y no deja de ser muy perceptible la cuádruple y opuesta impresión de gracia y tragedia, de diversión y respeto que el mundo de este libro llega a instalarnos adentro. Es también muy nutrida y sabrosa su galería iconográfica de la época y muy cuidados los índices especiales —de periódicos gaditanos y de personajes— que cierran la edición.—*FERNANDO QUIÑONES (María Auxiliadora, bloque Azul. MADRID).*

BIBLIOGRAFIA DE REVISTAS Y PUBLICACIONES HISPANICAS EN LOS ESTADOS UNIDOS

1971

Las perspectivas de disminución en la producción editorial hispánica en los Estados Unidos y sus causas, que siguen manteniéndose, que mencionábamos en la bibliografía correspondiente a 1970, no ha producido todavía los efectos desalentadores que se preveían. Sin embargo, sí es un hecho que las editoriales universitarias se retraen al deseo de publicar libros en lenguas nacionales por temor a la contracción del mercado y se muestran más inclinadas a considerar trabajos escritos en inglés, aunque el tema sea específicamente, en este caso, referente a los países de habla española.

Ante esta actitud han surgido, y parece que surgirán más, editoriales privadas formadas por profesores o grupos de intelectuales, estos últimos por lo general de origen hispánico, que imprimen los libros en España y son distribuidos y vendidos en Norteamérica. Paralelamente a esta falta de actividad editorial oficial y su aparente y progresiva suplantación por la iniciativa privada del profesor universitario, se nota una laxitud general en el quehacer de las universidades del país. Nada mejor para ilustrar este hecho que el artículo aparecido en la revista *Changing Times* «Getting into College these days. Openings are plentiful for all kinds of Studens, but you need to know where to look» (1), que cita la pérdida del 20 al 30 por 100 de matrícula en algunas universidades, en especial en las privadas, en los dos últimos años. Y curiosamente los estudios de español han pasado a ocupar el primer lugar en cuanto al número de alumnos en la enseñanza de lenguas extranjeras según las últimas estadísticas de la Modern Language Association of America, superando incluso al francés, que lo ha ocupado tradicionalmente.

Las causas, por lo tanto, del problema universitario en los Estados Unidos van más allá de las puramente económicas y sociales, afectando a toda la Universidad, no sólo a la lengua y literatura española, y al parecer, y por ello mismo, las publicaciones hispánicas quizá se verán afectadas, variando la espléndida trayectoria que hasta ahora han tenido y que ha quedado demostrada con la publicación de esta bibliografía a partir de 1966.

El presente trabajo, referente a 1971, arroja de nuevo un buen resultado, y esperamos y deseamos que, contrariamente a las dificultades mencionadas, los años sucesivos mantengan el mismo ritmo, y si es posible lo superen (2).

---

(1) «Getting into College These Days», *Changing Times*. Washington, D. C., mayo 1972, 17-20.

(2) *Aquellas editoriales y revistas cuyas publicaciones deseen que se mencionen en este trabajo anualmente deben enviar un ejemplar de todas ellas al profesor* Enrique Ruiz-Fornells, P. O. Box 4931, University, Alabama 35486.

Books Abroad. Norman (Oklahoma). Volumen 45. Núm. 1: Gordon BROTHERSTON: «Marco Antonio Montes de Oca and 'The splendor of this world'»; Marco Antonio MONTES DE OCA: «Both sides (Poem)».

Número 2: H. ERNEST LEWALD: «Argentine literature: national or european?»; Arthur A. NATELLA, Jr.: «The new drama of Peru».

Número 3: «The cardinal points of Borges: A Symposium»: Ivar IVASK y Lowell DUNHAM: «Introduction»; Ronald CHRIST: «A modest proposal for the criticism of Borges»; Emir RODRÍGUEZ MONEGAL: «In the labyrinth»; Donald A. YATES: «Four cardinal points of Borges»; James E. IRBY: «Borges and the idea of Utopia»; Jaime ALAZRAKI: «Oxymoronic structure in Borges' Essays»; John C. MURCHISON: «The visible work of Marcedonio Fernández»; Norman Thomas DI GIOVANNI: «At work with Borges»; Jorge Luis BORGES: «Pedro Salvadores (appendix»); Robert J. FIORE: «Toward a bibliography on Jorge Luis Borges (1923-1969»: Thomas E. LYON: «Jorge Luis Borges: selected bibliography»; «Jorge Luis BORGES in *Books Abroad* (1936-1970»).

Comparative Literature Studies. College Park (Maryland). Volumen VIII. Número 3: Gerhart HOFFMEISTER: «Courtly decorum: Kuffstein and the Spanish *Diana*».

Número 4: Edward J. MULLEN: «European and North American writers in *Contemporáneos*».

Duquesne Hispanic Review. Pittsburgh (Pennsylvania). Año VIII. Núm. 3: Merlin D. COMPTON: «Las tradiciones peruanas de Ricardo Palma: Bibliografía y lista cronológica tentativas»; B. BUSSELL THOMPSON: «La visión de la mujer en 'Don Segundo Sombra'»; John F. TULL: «Man of la Mancha: Una nueva interpretación».

Año IX. Núm. 1: Richard A. PICERNO: «Temas espirituales en la 'Vida retirada' y puntos de contacto entre esta obra y el 'Cántico espiritual'»; Cedric BUSETTE: «Dos novelas tremendistas: 'La familia de Pascual Duarte' y 'Fiesta al Noroeste'»; David H. DARST: «El discurso sobre la magia en 'La cueva de Salamanca', de Ruiz de Alarcón».

Hispania. Wichita (Kansas). Volumen 54. Núm. Olivia MUÑOZ: «La enseñanza del español ante la inquieta sociedad»; Rosa E. VALDÉS-CRUZ: «Tres poemas representativos de la poesía afroantillana»; Brian STEEL: «Contrasting approaches to Spanish lexicography»; Eduardo MAYONE DIAS: «O elemento de confrontação na poesia de Angola»; Vern G. WIAMSEN: «The dramatic function of 'Cuentecillos' in some plays by Mira de Amescua»; Alexandrino E. SEVERINI: «A primeira publicação literaria de Fernando Pessoa»; Miguel A. MARTÍNEZ: «Causa, tesis y tema en la novela de Carlos Loveira»; Rita MAZZETTI: «The use of imagery in the works of Ramón Gómez de la Serna»; Gerald L. HEAD: «El extranjero en las obras de Benito Lynch».

Número 2: John H. HARSOOK: «Bécquer: Serious costumbrista or dabbler?»; Donald D. PALMER: «Unamuno, Freud and the case of Alonso Quijano»; Julián PALLEY: Images of time in 'Doña Inés'»; James C. MCKEGNEY: «Poem recently discovered ramphlets by Fernández de Lizardi»; Claude L. HULET: «Dissertations in the Hispanic Languages and Literatures-1970».

Número 3: Herschel J. FREY y Carmen SADEK: «A study of attitudes among elementary Spanish students at UCLA»; Hubert MOLINA: «The learner, the teacher, the grammar and the method in designing an instructional program»; Thomas E. LYON: «Orderly observation to symbolic imagination: The Latin American novel from 1920 to 1960»; Donald F. FOGELQUIST: «Poet and Pine»; Laura N. VILLAVICENCIO: «Reiteración y extremismo en el estilo creativo de Clarín»; Richard J. CALLAN: «The archetype of psychic renewal in 'La vorágine'».

Número 4: John LIHANI: «New biographical ideas on Bartolomé de Torres Naharro»; Everette W. HESSE: «El conflicto entre madre e hijos en 'Los Melindres de Belisa' de Lope»; Robert E. LOTT: «On mannerism and mannered approaches in 'Un Drama Nuevo', 'Consuelo', and earlier nineteenth-century Spanish plays»; John W. KRONIK: «Antonio Buero Vallejo: A bibliography (1949-70)»; S. Samuel TRIFILO: «The theater of Wilberto Cantón».

Membership Issue: Jack EMORY DAVIS: «The Spanish of Mexico: An annotated bibliography for 1940-69».

Hispanic Review. Filadelfia (Pennsylvania). Volumen 39. Núm. 1: Don W. CRUICKSHANK: *«The date of Calderon's 'El laberinto del mundo'»;* Wendy L. ROLPH: «Conflict and choice: The sea-storm in the poems of Ausias March».

Número 2: Joaquín CASALDUERO: «El poeta y la guerra civil»; Ricardo GULLÓN: «Relaciones Pablo Neruda-Juan Ramón Jiménez»; Ian MACPHERSON: «'Amor' and Don Juan Manuel»; María Rosa LIDA DE MALKIEL: «Las sectas judías y los 'procuradores' romanos. En torno a Josefo y su influjo sobre la literatura española».

Número 3: Thomas MERMALL: «Concepts of humanism in the contempory Spanish essay»; Hope K. GOODALE: «Allusions to Shakespeare in Galdós»; Richard P. KINKADE: «Un nuevo manuscrito de la 'Semeianca del mundo'»; Margherita MORREALE: «Más apuntes para un comentario literal del 'Libro de buen amor'»; James T. MONROE: «Further remarks on Harga 58».

Número 4: Joaquín GIMENO CASALDUERO: «Castilla en 'Los doce triunfos' del Cartujano»; Gifford DAVIS: «The literary relations of Clarín and Emilia Pardo Bazán»; Carlos FEAL DEIBE: «Símbolos de renacimiento en la obra de Unamuno (La 'Oda a Salamanca')»; S. Alan SCHWEITZER: «The quest for reing in Humberto Díaz Casanueva's 'Los penitenciales'»; Michael P. PREDMORE: «A stylistic analysis of 'Lo fatal'».

Hispanófila. Chapel Hill (North Carolina). Año XIV. Núm. 2: Arthur A. BERINGER: «'Persiles and the time laberinth»; Carmen IRANZO DE EBERSOLE: «Andrés rey de Artieda y 'Los amantes de Teruel'»; Eugenio SUÁREZ-GALBÁN: «La estructura autobiográfica de la 'Vida' de Torres Villarroel»; Harold C. RALEY: *«Hacia una teoría estética en Julián Marías»;* Valerie M. GÓMEZ: «La mujer blanca en la obra de Manuel Gutiérrez Nájera».

Número 3: Gregorio B. PALACIN: «Sobre el acto de armar caballero a Don Quijote»; Ellen LAVROFF: «Some observations on Alarcón's position in the development of the seventeenth century theater»; Carlos ZAMORA: «La concepción trágica de la vida en la obra novelesca de Ramón Pérez de Ayala»; Rita MAZZETTI: «Plurifications in the work of Ramón Gómez de la Serna»; Helmy F. GIACOMAN: «La psico-metafísica del libro 'Nuevas Cantigas'»; John WALKER: «The theme of 'Civilización y Barbarie' in 'Gran señor y rajadiablos'».

Año XV. Núm. 1: Pierre L. ULLMAN: «Limpieza de barbas y de sangre»; Frederick A. DE ARMAS: «La lealtad en 'El sastre del Campillo'»; Mary FITTS FINCH: «'On Being and Essense' and 'El Príncipe Constante'»; Marta MORELLÓ-FROSCH: «Las seis falsas novelas de Ramón Gómez de la Serna y la teoría de la greguería»; Thomas MERMALL: «En torno a 'ideas y creencias': implicaciones de un concepto orteguiano en la ensayística de posguerra»; Juan GILABERT: «José Martí, cronista de España»; Enrique PUPO-WALKER: «Las categorías del paisaje en la poesía de José Asunción Silva».

Latin American Research Review. Austin (Texas). Volumen VI. Núm. 1: Richard M. MORSE: «Trends and Issues in Latin American Urban Research, 1965-1970 (Part 1)»; Gerhard DREKONIA: «Religion and Social Change in Latin America»; John D. MARTZ: «Political Science and Latin American Studies: A Discipline in Search of a Region»; John HOYT WILLIAMS: «The Archivo Nacional in Asunción, Paraguay»; Martin C. NEEDLER: «The Current Status of Latin American Studies Programs».

Número 2: James W. WILKIE: «New Hypotheses for Statistical Research in Recent Mexican History»; Richard M. MORSE: «Trends and Issues in Latin American Urban Research, 1965-1970 (Part II)»; William N. DUNN: «The Scholar-Diplomat Seminar on Latin American Affairs: The Promise and Illusion or the State Department Reform Movement».

Número 3: Barbara J. PRICE: «Prehispanic Irrigation Agriculture in Nuclear America») Jorge I. DOMÍNGUEZ: «Sectoral Clashes in Cuban Politics and Development»; Markos J. MAMALAKIS: «Te Theory of Sectoral Clashes and Coalitions Revisited».

Luso-Brazilian Review. Madison (Wisconsin). Volumen VIII. Núm. 1: C. R. BOXER: «The Principal Port of Call in the 'Carreira de India'»; Thomas E. SKIDMORE y Thomas H. HOLLOWAY: «New Light on Euclides de Cunha: Letters to *Oliveira Lima, 1903-1909»; Charles O'NEIL: «Educational Innovation* and Politics in São Paulo: 1933-34»; Fabio LUCAS: «Amar, verbo intransitivo»; Stanley L. ROSE: «Anecdotal Narrative in Fernão Lopes' *Crónica de D. Pedro I*»;

Ivana VERSIANI: «Derivados Regressivos em 'Grande Sertão: Veredas'»; C. Harvey GARDINER: «Samuel Putnam, Brazilianist».

Modern Drama. Lawrence (Kansas). Volumen XIV. Núm. 2: Beverly J. DELONG-TONELLI: «Bicycles and Balloons in Arrabal's Dramatic Structure»; John DILLINGER: «Arrabal and Surrealism».

Número 3: Asela C. RODRÍGUEZ-SEDA: «Sahw and the Hispanic World: A Bibliography».

Modern International Drama. University Park (Pennsylvania). Volumen V. Número 1: Antonio CASTRO: «The Visit», traducido por Patricia O'Connor.

Modern Language Notes. Baltimore (Maryland). Volumen 86. Núm. 1: Armando DURÁN: «La 'amplificatio' en la literatura caballeresca española»; F. M. WEINBERG: «Aspects of Symbolism in *La Celestina*»; Peter M. KOMANECKY: «Epic and Pastoral in Garcilaso's Eclogues»; Stephen LIPMAN: «Garcilaso's Second Elegy»; Ruth EL SAFFAR: «Structural and Thematic Discontinuity in Montemayor's *Diana*»; Ramón DÍAZ: «*Los Nombres de Cristo* y Pietor Bembo, con un apunte sobre Marcela»; Kay E. WESTON: «Change and Essence in Lope de Vega's *El Arenal de Sevilla*»; Jackson I. COPE: «The Platonic Metamorphoses of Calderón's *La vida es sueño*»; Michael NIMETZ: «*Eros* and *Ecclesia* in Clarín's Vetusta»; Dorothy CLOTELLE CLARKE: «A Passage in Juan Ruiz's Prologue: Anacoluthon - or Composite Art?»; Richard HITCHCOCK: «Lazarillo and 'Vuestra Merced'»; Karl-Ludwig SELIG: «Cervantes: 'En lugar de...'» Harry SEIBER: «Literary Time in the 'Cueva de Montesinos'»; R. M. PRICE: «On Religious Parody in the 'Buscón'»; Richard LÓPEZ LANDEIRA: «'A un olmo seco': Machado en su poema»; Carlos FEAL DEIBE: «'Romance de la luna, luna': una reinterpretación».

Número 6: John HECKMAN: «From Telling Stories to Writing»; Keith ELLIS: «Ambiguity and Point of View in some Novelistic Representations of Jealousy».

Publications of the Modern Language Association of America. Nueva York (Nueva York). Volumen 86. Núm. 1: Vernon A. CHAMBERLIN y Jack WEINER: «Galdós' *Doña Perfecta* and Turgenev's *Fathers and Sons:* Two Interpretations».

Número 2: Norman P. SACKS: «English 'Very', French 'très', and Spanish 'muy': A Structural Comparison and Its Significance for Bilingual Lexicography».

Número 3: Garland CANNON: «Bilingual Problems and Developments in the United States».

Revista de Estudios Hispánicos. University (Alabama). Volumen V. Núm. 1: Everett W. HESSE: «'La vida es sueño' and the paradox of violence»; Jenaro ARTILES: «Telón de fondo de una generación literaria. Un testimonio»; Raymond D. SOUZA: «José María Heredia: The poet and the ideal of liberty»; William GIULIANO: «Lauro Olmo and 'La camisa'»; Mirella d'AMBROSIO SERVODIDIO: «Azorín: A changing vision of Spain»; Pedro VILLA-FERNÁNDEZ: «Dios, España y agonía en la poesía de Carlos Bousoño»; William CARROL y Albert BAGBY, jr.: «A note on Shakespeare and 'The Celestina'»; Manuel LLORIS: «Antonio Machado, poeta realista»; Robert J. MORRIS: «The dramatic perspective in contemporary Peru».

Número 2: Zenaida GUTIÉRREZ-VEGA: «El mundo de los personajes en 'La Vorágine' de Rivera»; Gerard R. WEISS, F. M. S.: «Buero Vallejo's Theory of Tragedy in 'El tragaluz'»; María G. TOMSICH: «Temas-símbolos, elementos de ligazón en la poesía de Carlos Bousoño»; Juan Manuel FERNÁNDEZ: «Las dictaduras en 'El señor presidente'»; Marjorie A. BOURNE: «Don Quijote on the Boards in France»; Janet WINECOFF DÍAZ: «Jacinto Grau and His Concept of the Theater»; G. M. MARTIN: «Pattern for a Novel: An Analysis of the Opening of 'Hombres de maíz'»; Anita ROSENLITHE: «El triunfo de la ilusión en cuatro dramas de Lorca: Un realismo artístico»; Edward J. MULLEN: «The Role of the Supernatural in 'El Libro del Cavallero Zifar»; John R. KELLY: «Un cuento olvidado de Pedro Prado».

Número 3: Tomas A. SEWARD: «Old Leonese Morphophonemic Assimilations: An Analysis and Geographical Study»; Pierre L. ULLMAN: «The Surrogates of Baroque Marcela and Mannerist Leandra»; J. RIIS OWRE: «Carlos Loveira's 'Los inmorales'»; Margarita LEVISI: «Notas sobre las dualidades en 'El Criticón'»; Mario E. RUIZ: «La angustia como origen de 'La realidad' y manifestación 'Del deseo' en Luis Cernuda»; Edwin S. GLEAVES: «Hemingway and Baroja: Studies in Spiritual Anarchism»; Rodrigo SOLERA: «Jenaro Car-

dona, cumbre del realismo naturalista en la novela de Costa Rica»; Yara GONZÁLEZ: «Mare mágnum: El horror totalitario hecho poesía»; Carlos ZAMORA: «'Homo Impotens' and the Vanity of Human Striving: Two Related Themes in the Novels of Ramón Pérez de Ayala».

Revista Iberoamericana. Pittsburgh (Pennsylvania). Núm. 74: Ramón XIRAU: «El Hombre: ¿Cuerpo o no-Cuerpo?»; Emir RODRÍGUEZ MONEGAL: «Relectura de *El Arco y la Lira*»; Guillermo SUCRE: «La Fijeza y el Vértigo»; Raúl YURKIEVICH: «Octavio Paz, Indagador de la Palabra»; Manuel DURÁN: «La Huella del Oriente en la Poesía de Octavio Paz»; Klaus MÜLLER-BERGH: «La Poesía de Octavio Paz en los Años Treinta»; José Emiliano PACHECO: «Descripción de 'Piedra de Sol'»; Jean FRANCO: «¡Oh Mundo por Poblar. Hoja en Blanco!»; Roberta SEABROOK: «La Poesía en Movimiento: Octavio Paz»; Ruth NEEDLEMAN: «Hacia Blanco»; Graciela PALAU DE NEMES: «Blanco de Octavio Paz: Una mística especialista»; Rachel PHILLIPS: «Topoemas: La paradoja suspendida»; Judith GOETZINGER: «Evolución de un poema: Tres versiones de 'Bajo tu clara sombra'»; Emilio CARBALLIDO: «Crónica de un estreno remoto»; Luis LEAL: «Octavio Paz y la literatura nacional: Afinidades y oposiciones»; Rubén BAREIRO-SAGUIER: «Octavio Paz y Francia»; Emil VOLEK: «Octavio Paz en Checoslovaquia»; Alfredo A. ROGGIANO: «Bibliografía de y sobre Octavio Paz».

Número 75: Estuardo NÚÑEZ: «Realidad y mitos latinoamericanos en el surrealismo francés»; Jaime CONCHA: «Los orígenes»; Emir RODRÍGUEZ MONEGAL: «Introducción al método del señor Concha»»; Alfred J. MACADAM: «El espejo y la mentira, dos cuentos de Borges y Bioy Casares»; Publio GONZÁLEZ-RODAS: «Rubén Darío y el conde de Lautréamont»; Jaime GIORDANO: «Unidad estructural en Alejo Carpentier»; Mireya CAMURATI: «Función literaria del cuento intercalado en *Don Segundo Sombra, La Vorágine y Cantaclaro*»; Seymour MENTON: «Resurrección del cristiano errante»; Pedro V. AMARAL: «Borges, Babel y las matemáticas»; Raúl GUSTAVO AGUIRRE: «'Demencia, el camino más alto y más desierto'...» Jacobo FIJMAN: «El gran olvidado»; María I. DUKE DOS SANTOS: «El celoso paranoico en ciertas historias de Machado de Assis».

Números 76 y 77: Emir RODRÍGUEZ MONEGAL: «Una escritura revolucionaria»; Octavio PAZ: «Amor y erotismo. Una entrevista de Rita Guibert»; José DONOSO: «La novela como 'happening'». Una entrevista de Emir RODRÍGUEZ MONEGAL sobre «El obsceno pájaro de la noche»; Guillermo CABRERA INFANTE: «Conversación sobre *Tres tristes tigres*. Una entrevista de Rita GUIBERT»; Severo SARDUY: «Notas a las notas... A propósito de Manuel Puig»; Néstor SÁNCHEZ: «En relación con la novela como proceso o ciclo de vida»; Guillermo SUCRE: «Poesía crítica: Lenguaje y silencio»; Julio ORTEGA: «La escritura plural (notas sobre tradición y surrealismo)»; Emir RODRÍGUEZ MONEGAL: «Alejo Carpentier: Lo real y lo maravilloso en *El reino de este mundo*»; John F. DEREDITA: «Sobre Juan Carlos Onetti»; Alfred J. MACADAM: «La simultaneidad en las novelas de Cortázar»; Fernando AÍNSA AMIGUES: «Las 'tensiones' de Carlos Martínez Moreno»; Latín A. GYURKO: «El yo y su imagen en *Cambio de piel*, de Carlos Fuentes»; Suzanne HILL LEVINE: «La maldición del incesto en *Cien años de soledad*»; Roberto GONZÁLEZ ECHEVARRÍA: «Son de La Habana: La ruta de Severo Sarduy».

Romance Notes. Chapel Hill (North Carolina). Volumen XII. Núm. 2: Cedric BUSSETTE: «Goytisolo's *Fiesta*: A Search for Meaning»; Andrew P. DEBICKI: «*Hijos de la ira* y la poesía temprano de Dámaso Alonso»; Margaret E. W. JONES: «Temporal Patterns in the Works of Ana María Matute»; Beverly J. DELONG-TONELLI: «The Lyric Dimension in Lorca's 'Romance sonámbulo'»; Dennis G. HANNAN: «Unamuno: *La tía Tula*, como expresión novelesca del ensayo 'Sobre la soberbia'»; Richard D. WOODS: «*Sangre patricia* and *The Doors of Perception*»; Richard J. CALLAN: «The Dynamics of Myrth in 'Torotumbo' by Miguel Angel Asturias»; Timothy BROWN, jr.: «The Love Triangle in *A Ilustre casa de Ramires*»; Evelio ECHEVARRÍA: «*Claudio y Elena*, primera novela romántica hispanoamericana»; Frederick A. DE ARMAS: «The guest of Stone and the Cid: Some Parallels»; A. V. EBERSOLE: «'Black is Beautiful' in Seventeenth-Century Spain»; Jennifer LOWE: «A Note on Cervantes' *El amante liberal*»; Ernest A. SICILIANO: «The Absent Hermit of the Quijote»; Alejandro RAMÍREZ: «Cervantes Dans L'Encyclopédie»; Mitchell D. TRIWEDI:

«On Mendoza's Sonnet to his Book»; Jack WEINER: «Una incongruencia en el tercer tratado de *El Lazarillo de Tormes:* Lázaro y el escudero en el río»; Joseph SZERTICS: «Notas sobre la fórmula 'Sabed-Sabet' en el cantar de *Mío Cid*»; Paul CASSANO: «Substratum Hypothesis Concerning the Spanish of Mexico».

Volumen XIII. Núm.: Jean CROSS NEWMAN: «Advertencias e ironías de Pedro Salinas»; Rita MAZZETTI: «'Ramon' and Goya: An Incident of Spiritual Kingship»; John F. KNOWLTON: «The Image of the Anvils in García Lorca's 'Romance de la pena negra'»; Gordon BROTHERSTON: «Alcides Arguedas as a 'Defender of Indians' in the First and Later Editions of Raza de bronce»; John R. KELLY: «Name Symbolism in Barrios' *El hermano asno*»; Fred M. CLARK y María A. SALGADO: «Documentary Theatre in Mexico: Vicente Leñero's *Pueblo rechazado*»; William W. MEGENNEY: «Descriptive Sensationism in Ferreira de Castro»; Malcolm SILVERMAN: «Allegory in Two Works of Jorge Amado»; C. RUSSELL REYNOLDS: The Santa María Egipcíaca Motif in Modern Brazilian Letters»; Cyrus C. DECOSTER: «Pardo Bazán's *Insolación:* A Naturalistic Novel?»; Gabriel H. LOVETT: «Napoleon in 19th Century Spanish Letters»; James C. MCKEGNEY: «A Forgotten Friend of el pensador mexicano»; R. MERRIT COX: «Te Literary Maturation of Tomás de Iriarte»; Eugenio SUÁREZ-GALBÁN: «Vuelta a Segismundo y el soldado rebelde»; Dorothy CLOTELLE CLARKE: «The 'Perogrullada' as a literary form in the *Juyzio Hallado y Trobado*»; Kathryn SHERRILL: «A Fifteenth Century Goad to Glory»; Paul CASSANO: «The Attribution of Vocalic Nasalization in Paraguayan Spanish to Guarani Influence».

Número 2: Thomas R. FRANZ: «Ancient Rites and the Structure of Unamuno's *Amor y Pedagogía*»; Vicente CABRERA: «Suicidio hacia arriba»; Judith GOETZINGER: «Thematic Divisions in Libertad bajo palabra (1968)»; Richard D. WOODS: «The Cuban Revolution Interpreted Through the Novel *Nottay Aceras*»; Don E. WOOD: «Surrealistic Transformation of Reality in Cortázar's 'Bestiario'»; Malcolm SILVERMAN: «Moral Dilemma in Jorge Amado's *Dora Flor E Seus Deus Maridos*»; Fernando IBARRA: «Clarín y el teatro político»; Clifford R. THOMPSON, jr.: «Poetic Response in the Short Stories of Leopoldo Alas»; Robert M. FEDORLHEK: «*A note on* Imagery in Bécquer's *La ajorca de oro*»; Rafael OSUNA: «¿Dos finales en un capítulo (II, 24) del Quijote?»; Dorothy CLOTELLE CLARKE: «Espinelas in the *Juyzio Hallado y Trobado*»; Henry MENDELOFF: «Pleberio in Contemporary *Celestina* Criticism»; Paul W. BROSMAN, jr.: «Spanish 'estringa', Italian 'stringa, strenga'».

Romance Philology. Berkeley (California). Volumen XXIV. Núm. 3: Diego CATALÁN MENÉNDEZ-PIDAL: «Memoria e invención en el Romancero de tradición oral (II)».

Volumen XXV. Núm. 1: Yakov MALKIEL: «Derivational Transparency as an Occasional Co-Determinante of Sound Change: A New Causal Ingredient in the Distribution of —c— and —z— in Ancient Hispano-Romance (I)».

The Romanic Review. Nueva York (Nueva York). Volumen LXII. Núm. 4: English SHOWALTER, jr.: «Did Robert Challe Write a Sequel to *Don Quijote?*».

Studies in Philology. Chapel Hill (North Carolina). Volumen LXVIII. Núm. 2: Ronald BROUDE: «Time, Truth, and Right in *The Spanish Tragedy*».

Symposium. Syracuse (Nueva York). Volumen XXV. Núm. 1: Manuel LLORIS: «Valera y el Naturalismo»; Wilma NEWBERRY: «Pirandellism in the Plays of Pedro Salinas».

Número 2: James R. STEPHENS: «Myth and memory: Ana María Matute's *Primera memoria*».

Número 3: David H. DARST: «The Unity of *Las paces de los reyes y judía Toledo*»; Louis C. PÉREZ: «Wilder and Cervantes: In the Spirit of the Tapestry».

Número 4: James W. BROWN: «*El hermano asno* from *Fioretti* through Freud»; Frank DURAND: «The Apocalyptic Vision of *Al filo del agua*»; Latin A. GYURKO: «Modern Hispanic-American Fiction: Novel of Action and Narrative of Consciousness»; José ORTEGA: «Arturo Barea, novelista español en busca de su identidad».

ACUNA, Rudy: *A Mexican American Cronicle.* American Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 210 pp.

ADAMS, Henry E. (editor): *Handbook of Latin American Studies.* Vol. XXXII: *Humanities,* 1966-1967. The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 580 pp.

AGCAOILI, T. D.: *Philippine Writting,* an antology. Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, xxxi+351 pp.

AGGELER, William F.: *Baudelaire judged by spanish critics,* 1857-1957. The University of Georgia Press. Athens (Georgia), 1971, 128 pp.

AGLER, Russell Alexander: *The spanish-american war.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, vi + 465 pp.

AGOR, Western H. (editor): *Latin American legislatures: their role and influence.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, xlviii + 523 pp.

ALDRIDGE, A. Owen (editor): *The ibero-american enlightenment.* The University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1971, 335 pp.

ALEGRÍA, Alonso: *El cruce sobre el Niágara.* The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 62 pp.

ALISKY, Marvin: *Guide to the government of the Mexican State of Sonora.* Center for Latin American Studies; Arizona State University. Tempe (Arizona), 1971, 48 pp.

ALLEN, Douglas: *Frederic Remington and the spanish-american war.* Crown Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, xi + 178 pp.

ALMARÁZ, Félix D., Jr.: *Tragic cavalier: Governor Manuel Salcedo of Texas, 1808-1813.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 206 pp.

ALONSO, Dámaso: *Hijos de la ira. Children of wrath,* a bilingual edition. Traducción de Elías L. Rivers. The John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1971, xiii + 169 pp.

ALTAMIRA Y CREVEA, Rafael: *A History of spanish civilization.* Traducción de P. Volkov. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, xix + 280 pp.

ALUIT, Alfonso J.: *The galleon guide to Manila by night.* International Publications Service. Nueva York (Nueva York), 1971, 108 pp.

ALVAREZ DEL VAYO, Julio: *Freedom's battle.* Traducción de Eileen E. Brooke. Hill and Wang. Nueva York (Nueva York), 1971, xxxi + 371 + viii pp.

AMESCUA, Mira de: *No hay dicha ni desdicha hasta la muerte.* Traducción de Vern G. Williamsen. The University of Missouri Studies. Columbia (Missouri), 1971, 148 pp.

ANDERSON, Farris: *Alfonso Sastre.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 164 pp.

ANDERSON, Robert: *An artillery officer in the mexican war.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, xvi + 339 pp.

ANDERSON, Thomas P.: *Matanza: El Salvador's communist revolt of 1932.* The University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska), 1971, 175 pp.

ANSTEE, Margaret Joan: *Bolivia: Gate of the sun.* Paul S. Eriksson Publisher. Nueva York (Nueva York), 1971, 281 pp.

ARJONA, Doris King y Carlos Vásquez: *Quince cuentos de las Españas.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, 272 pp.

ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H.: *The judeo-spanish ballad chapbooks of Yacob Abraham Yoná.* The University of California Press. Berkeley (California). 1971, 544 pp.

ARMISTEAD, Samuel G. y SILVERMAN, Joseph H. (editores): *Judeo-spanish ballads from Bosnia.* The University of Pennsylvania. Filadelfia (Pennsylvania).

ARNOLD, Adlai F.: *Foundations of an agricultural policy in Paraguay.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 312 pp.

ARNOVE, Robert F.: *Student alienation: a Venezuelan Study.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, xiii + 209 pp.

ARQUIN, Florence: *Diego Rivera: the shaping of an artist, 1889-1921.* The University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1971, 150 pp.

ASTURIAS, Miguel Angel: *The green pope.* Delacorte Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 386 pp.

AVERCH, Harvey A., KOELHER, John E. y DENTON, Frank H.: *The matrix of policy in the Philippines.* Princeton University Press. Princeton (New Jersey), 1971, xvii + 234 pp.

AYALA, Francisco: *El rapto*. Edición de Phyllis Zatlin Boring. Harcourt, Brace, Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1971, xii + 132 pp.

AZEVEDO, Fernando de: *Brazilian culture*. Traducción de William Rex Crawford. Hafner Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, xxix + 562 pp.

AZUELA, Mariano: *Los de abajo*. Edición de John E. Englekirk y Lawrence B. Kiddle. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1971, lxx+200 pp.

BABIN, María Teresa: *The Puerto Rican's spirit*. Traducción de Barry Luby. Collier Books. Nueva York (Nueva York), 1971, xi + 180 pp.

BAERRESEN, Donald W.: *The border industrialization program of Mexico*. Heath Lexington Books. Lexington (Massachusetts), 1971, xvii + 133 pp.

BAILEY, Helen Miller y GRIJALVA, María Celia: *Fifteen famous latin americans*. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, xxii + 190 pp.

BAILY, Samuel L. (editor): *Nationalism in latin america*. Alfred A. Knopf Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 207 pp.

BAKER, Richard D.: *Judicial review in Mexico: A study of the Amparo Suit*. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 304 pp.

BANCROFT, Hubert Howe: *History of California*. Wallace Hebberd, Publisher. Santa Bárbara (California), 1971, 7 vol.

BARIOS, Ernie (editor): *Bibliografía de Aztlán: An annotated chicano bibliography*. Centro de Estudios Chicano Publications; San Diego States College. San Diego (California), 1971, 162 pp.

BASCH, Antonín y KYBAL, Milic: *Capital markets in latin america*. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 163 pp.

BAUM, Patricia: *Cuba: Continuing Crisis*. G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, 159 pp.

BAZANT, Jan: *Alienation of church wealth in Mexico: Social and economic aspects of liberal revolution, 1856-1875*. Edición y traducción de Michael P. Costeloe. Cambridge University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 333 pp.

BEALS, Carleton: *Mexican maze*. Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971 369 pp.

BEALS, Carleton: *Porfirio Díaz, dictator of Mexico*. Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, 463 pp.

BÉCQUER, Gustavo Adolfo: *Romantic legends of Spain*. Traducción de Cornelia Francis Bates y Katherine Lee Bates. Books for Libraires Press. Freeport (Nueva York), 1971, xviii + 271 pp.

BELL, Harry H.: *Tariff profiles in latin america: implications for pricing structures and economic integration*. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, xvii + 168 pp.

BERNARDO, Robert M.: *The theory of moral incentives in Cuba*. The University of Alabama Press. University (Alabama), 1971, xix + 159 pp.

BIANCHI, Lois: *Chile in pictures*. Sterling Publications. Nueva York (Nueva York), 1971, 64 pp.

BIRKOS, Alezander S. y TAMBS, Lewis A.: *Academic writer's guide to periodicals*. Volumen I: *Latin American studies*. Kent State University Press. Kent (Ohio), 1971, 400 pp.

BLANCKÉ, W. Wendell: *Juárez of Mexico*. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 152 pp.

BLAWIS, Patricia Bell: *Tijerina and the land grants:* Mexican Americans and their struggle for their heritage. International Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 191 pp.

BLY, Robert (editor): *Neruda and Vallejo: Selected poems*. Traducción de Robert Bly, John Knoepfle y James Wright. Beacon Press. Boston (Massachusetts), 1971, xiv + 296 pp.

BOEHM, Lincoln A.: *Venezuela in pictures*. Sterling Publications. Nueva York (Nueva York), 1971, 64 pp.

BOGARDUS, Emory Stephen: *The Mexican in the United States*. J. S. Ozer. Nueva York (Nueva York), 1971, 123 pp.

BOGGS, Ralph Steele: *Bibliography of latin american folklore:* tales, festivals, customs, arts, magic, music. Blaine Ethridge Books. Detroit (Michigan), 1971, x + 109 pp.

BOND. Mary Wickham: *Farafield in the Caribbean;* migratory flights of a naturalist's wife. Livingston Publishing Company. Wynnewood (Pennsylvania), 1971, xi + 142 pp.

Bonsal, Philip Wilson: *Cuba, Castro, and the United States.* The University of Pittsburgh Press. Pittsburgh (Pennsylvania), 1971, xii + 318 pp.

Borges, Jorge Luis: *An introduction to american literature.* Traducción y edición de L. Clark Keating y Roberto O. Evans. The University of Kentucky Press. Lexington (Kentucky), 1971, x + 94 pp.

Bourne, Marjorie A., Silman, James B. y Sobrino, Josephine: *El español: la teoría y la práctica.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1971, xii + 288 + li pp. Cuaderno de ejercicios, 284 pp.

Bowman, Isaiah: *Desert trails of Atacama.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 362 pp.

Braddy, Haldeen: *Mexico and the old southwest.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, xi + 299 pp.

Bradford, William: *Correspondence of the Emperor Charles V.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, iii + 576 pp.

Brenner, Anita: *The wind that swept Mexico: The history of the Mexican revolution of 1910-1942.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 310 pp.

Broderick, James: *The origin of the Jesuits.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, vii + 274 pp.

Brown, Robert B. y Luby, Barry J. (editores): *Visiones de hoy.* Antología de cuentos españoles e hispanoamericanos. Introducción, notas, ejercicios y vocabulario. Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1971, 256 pp.

Browning, David: *El Salvador:* landscape and society. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, xx + 329 pp.

Brunhouse, Robert Levere: *Sylvanus G. Morley and the world of the ancient mayas.* The University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1971, x + 353 páginas.

Buckley, Peter: *I am from Puerto Rico.* Simon and Schuster. Nueva York (Nueva York), 1971, 127 pp.

Buechler, Hans C. y Buechler, Judith Maria: *The bolivian aymara.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1971, x + 114 pp.

Bull, Williams E. y otros: *Spanish for communication level one.* Houghton Mifflin Company. Boston (Massachusetts), 1971, 630 pp.

Burgin, Miron: *The economic aspects of Argentine federalism, 1820-1852.* Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 304 pp.

Burgion, Richard: *Conversations with Jorge Luis Borges.* Avon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 157 pp.

Burnett, Ben G.: *Political groups in Chile: The dialogue between order and change.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 319 pp.

Butterworth, Hezekiah: *Traveler tales of the pan-american countries.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, viii + 289 pp.

Caballero Calderón, Eduardo: *Ancha es Castilla.* Edición de Louis C. Pérez y León F. Lyday. Van Nostrand Reinhold Company. Nueva York (Nueva York), 1971, viii + 323 pp.

Calitri, Princine M.: *Come along to Puerto Rico.* Denison. Minneapolis (Minnesota), 1971, 212 pp.

Calvo, Juan A. y Gómez del Prado, Carlos: *La veta hispana:* Panorama de la Civilización Española. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1971, 345 pp.

Carpenter, John Allan: *Costa Rica.* Children's Press. Chicago (Illinois), 1971, 96 pp.

Carpenter, John Allan: *Guatemala.* Children's Press. Chicago (Illinois), 1971, 93 pp.

Carpenter, John Allan: *Panama.* Children's Press. Chicago (Illinois), 1971, 96 pp.

Carpenter, John Allan y Baker, Eloise: *El Salvador.* Children's Press. Chicago (Illinois), 1971, 95 pp.

Carpenter, John Allan y Balow, Tom: *British Honduras.* Children's Press. Chicago (Illinois), 1971, 95 pp.

Carpenter, John Allan y Balow, Tom: *Nicaragua.* Children's Press. Chicago (Illinois), 1971, 95 pp.

Carpenter, Rhys: *The greeks in Spains.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, viii + 180 pp.

Carr, Raymond: *The Republic and the civil war in Spain.* St. Martin's Press. Nueva York (Nueva York), 1971, x + 275 pp.

Carvalho-Neto, Paulo de: *The concept of folklore*. Traducción de Jacques M. P. Wilson. The University of Miami Press. Miami (Florida), 1971, 152 pp.

Casas, Bartolomé de las: *Bartolomé de las Casas;* a selection of his writings. Traducción y edición de George Sanderlin. Alfred A. Knopf Company. Nueva York (Nueva York), 1971, x + 209 pp.

Casas, Bartolomé de las: *History of the Indies*. Traducción y edición de Andrée Collard. Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, xxvi+ + 302 pp.

Castro, Américo: *Iberoamérica, su historia y su cultura*. Cuarta edición. Holt, Rinehart and Wiston. Nueva York (Nueva York), 1971, viii + 248 + lxix pp.

Castro, Américo: *The spaniards;* an introduction to their history. Traducción de Willard F. King y Selma Margaretten. The University of California Press. Berkeley (California), 1971, xii + 628 pp.

Chapman, Charles Edward: *Colonial hispanic america: A History*. Hafner Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, xvii + 405 pp.

Chapman, Charles Edward: *A History of the Cuban Republic*. Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, xii + 685 pp.

Chapman, Charles Edward: *Republican Hispanic America: A History*. Hafner Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, xvii + 463 pp.

Chaplin, David: *Population policies and growth in latin america*. Lexington Books. Lexington (Massachusetts), 1971, ix + 287 pp.

Chidsey, Donald Barr: *The spanish-american war;* a behind-the-scenes account of the war in Cuba. Crown Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 191 pp.

Church, Margaret: *Don Quijote: The Knight of La Mancha*. New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 192 pp.

Cioffari: Vincenzo y González, Emilio: *Spanish review grammar*, tercera edición: *Con temas orales y escritos*. D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts), 1971, 304 pp.

Clark, Fred M.: *Objective methods por testing authenticity and the study of ten doubtful comedias attributed to Lope de Vega*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, 185 pp.

Clark, Odis H., Jr.: *Paper money of Guatemala*. Almanzar's Coins of the World. San Antonio (Texas), 1971, 64 pp.

Clark, Sydney Aylmer: *All the best in Spain and Portugal*. Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, xvi + 466 pp.

Clayton, Robert: *Mexico, Central America, and the west Indies*. The John Day Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 48 pp.

Cobbe, Jane Thompson: *Why, how, & where to live in Mexico*. Dorrance and Company. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, vii + 165 pp.

Cochran, Thomas C. y Reina, Rubén E.: *Capitalism in Argentine culture: A study of Torcuato di Tella and SIAM*. The University of Pennsylvania Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 360 pp.

Coester, Alfred Lester: *The literary history of spanish america*. Segunda edición. Cooper Square Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, xiii+522 pp.

Colecchia, Francesca: *Paisajes y personajes latinoamericanos*. Van Nostrand Reinhold Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 149 pp.

Colombo, Cristoforo: *Journal of first voyage to America*. Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, viii + 251 pp.

Connor, Seymour V. y Faulk, Odie B.: *North America dicided;* the Mexican War, 1846-1848. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, viii+300 páginas.

Corkran, Herbert, Jr.: *Patterns of international cooperation in the Caribbean* 1942-1969. Southern Methodist University Press. Dallas (Texas), 1971, 303 pp.

Cosmas, Graham A.: *An army for empire;* the United States Army in the Spanish-American War. The University of Missouri. Columbia (Missouri), 1971, 334 pp.

Cossio del Pomar, Felipe: *The art of ancient Peru*. Wittenborn. Nueva York (Nueva York), 1971, 219 pp.

Costa, Luiz Edmundo da: *Rio in the time of the viceroys*. Traducción de Dorothea H. Momsen. Books for Libraries Press. Freport (Nueva York), 1971, 353 pp.

Coston, William Helary: *The spanish-american war volunteers*. Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, 224 pp.

Craig, George Dundas: *The Modernist Trend in Spanish-American Poetry*. Gordian Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 347 pp.

Craig, Richard B.: *The bracero program: Interest groups and foreign policy*. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 233 pp.

Cram, Ralph Adams: *The catedral of Palma de Mallorca; an architectural study*. Kraus Reprint Company. Nueva York (Nueva York), 1971, VI + 16 pp.

Cranfill, Thomas Mabry: *Image of Mexico II. The General Motors of Mexico collection of mexican graphic art (L-Z)*. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 832 pp.

Crow, John Armstrong: *The epic of latin america*. Doubleday and Company. Garden City (Nueva York), 1971, XXVI + 879 pp.

Crow, John Armstrong: *Mexico today*. Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XIV + 369 pp.

Cunningham, Charles: *The audiencia in the Spanish colonies;* as illustrated by the Audiencia of Manila. Gordian Press. Nueva York (Nueva York), 1971, VII + 479 pp.

Curry, Mary Margaret: *The world of mexican cooking*. Nash Publishing Corporation. Los Angeles (California), 1971, 101 pp.

Cutileiro, José: *A portuguese rural society*. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XVII + 314 pp.

Dauster, Frank N.: *Xavier Villaurrutia*. Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 155 pp.

Day, Mark: *Forty acres. César Chávez and the farm workers*. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 222 pp.

DeFleur, Lois B.: *Delinquency in Argentina: A study of Córdoba's youth*. Washington State University Press. Pullman (Washington), 1971, 164 pp.

Deforneaux, Marcellin: *Daily life in Spain in the golden age*. Traducción de Newton Branch. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 256 pp.

Della Cava, Ralph: *Miraclet at joaseiro*. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 324 pp.

Denevi, Marco: *Falsificaciones*. The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 30 pp.

Denton, Charles F.: *Patterns of Costa Rican politics*. Allyn and Bacon. Boston (Massachusetts), 1971, X + 113 pp.

Díaz, Janet W.: *Ana María Matute*. Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 165 pp.

Díaz, Janet Winecoff: *The major themes of existentialism in the work of José Ortega y Gasset*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, 233 pp.

Díaz, Jorge: *El cepillo de dientes*. The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 40 pp.

Díaz-Plaja, Guillermo: *A history of Spanish literature*. Traducción y edición de Hugh A. Harter. New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XXII + 374 pp.

Divine, Robert A.: *The cuban missile crisis*. Quadrangle Books. Chicago (Illinois), 1971, 248 pp.

Dobrin, Arnold: *The new life. La vida nueva;* the Mexican-Americans today. Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 109 pp.

Domínguez Ortiz, Antonio: *The golden age of Spain, 1516-1657*. James Casey. Basic Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 361 pp.

Dow, J. Kamal: *Colombia's foreign trade and economic integration in latin america*. The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 92 pp.

Dunham, Lowell e Ivask, Ivar (editores): *The cardinal points of Borges*. The University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1971, IX + 113 pp.

Dunn, Williand Edward: *Spanish and french rivalry in the gulf region of the United States, 1678-1702;* the beginnings of Texas and Pensacola. Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, 238 pp.

Durán, Fray Diego: *Book of the gods and rites and the ancient calendar*. Traducción de Fernando Horcasitas y Doris Heyden. The University of Oklahoma Press. Norman (Oklahoma), 1971, 500 pp.

Earle, Peter G.: *Prophet in the wilderness: The works of Ezequiel Martínez Estrada*. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 254 pp.

EDKINS, Anthony y HARRIS, Derek (editores): *The poetry of Luis Cernuda.* Traducción de Jack Sage, Edward Wilson, Anthony Edkins y Derek Harris. New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 192 pp.

EIDT, Robert C.: *Pioner settlement in northeast Argentina.* The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1971, 277 pp.

ELISOFON, Eliot: *A week in Leonora's world: Puerto Rico.* Crowell-Colier Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 48 pp.

ELLIS, Joseph A.: *Latin america: Its people and institutions.* The Bruce Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 245 pp.

ELLIS, Richard N.: *New Mexico, past and present.* University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1971, 250 pp.

ELLISON, Fred P., GOMES DE MATOS, Francisco y BARRUTIA, Richard, et al.: *Modern portuguese: A project of the modern language association.* Alfred A. Knopf. Nueva York (Nueva York), 1971, 589 pp. *Instructor's manuel,* 231 pp.

ENGLISH, Burt H.: *Liberación nacional of Costa Rica: The development of a political party in a transitional society.* The University of Florida Press, Gainesville (Florida). 1971, 192 pp.

ESPINOSA, Aurelio M. Jr., FRANKLIN, Richard L. y MUELLER, Klaus A.: *Cultura hispánica: Temas para hablar y escribir.* D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts), 1971, 352 pp.

ESPINOSA Y TELLO, José: *A Spanish voyage to Vancouver and the North-west Coast of America.* Traducción de Cecil Jane. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XIV + 142 pp.

ESQUENAZI-MAYO, Roberto y MEYER, Michael C. (editores): *Latin american scholarship since world war II: Trends in history, political science, literature, geography, and economics.* The University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska), 1971, 335 pp.

ESTEP, Raymond: *The military in brazilian politics, 1821-1970.* Documentary Research Division of the Aerospace Studies Institute. Maxwell Air Forces Base (Alabama), 1971, 241 pp.

EVANS, Lancelot O., DAVIS, Philip T. y LEWIS, David C.: *The Caribbean;* in pictures. Sterling Publications. Nueva York (Nueva York), 1971, 64 pp.

EWBANK, Thomas: *Life in Brazil.* Blaine Ethridge Books. Detroit (Michigan), 1971, 469 pp.

FARNELL, Ida: *Spanish prose and poetry, old and new.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, 185 pp.

FERGUSON, John Halcro: *The river plate republics: Argentina, Paraguay, Uruguay.* Time-Life Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 160 pp.

FISHER, Lillian Estelle: *The background of the revolution for mexican independence.* Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 512 pp.

FISHER, Lillian Estelle: *Champion of reform: Manuel Abad y Queipo.* Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 314 pp.

FITZGIBBON, Russell Humke: *Latin America;* a panorama of contemporary politics. Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 546 pp.

FITZMAURICE-KELLY, James: *Lope de Vega and the spanish drama.* Haskell House Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 63 pp.

FITZPATRICK, Joseph P.: *Puerto Rican americans.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, XVI + 192 pp.

FLORES, Angel: *Aproximaciones a César Vallejo.* Las Americas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 394 pp.

FLYNN, Gerard: *Sor Juana Inés de la Cruz.* Twayne's World Authors Series. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 123 pp.

FORD, Thomas R.: *Man and land in Peru.* Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 176 pp.

FORMAN, Shepard: *The raft fishermen: Tradition and change in the Brazilian peasant economy.* Indiana University Press. Bloomington (Indiana), 1971, 160 páginas.

FOSTER, David William: *Christian allegory in aerly hispanic poetry.* The University Press of Kentucky. Lexington (Kentucky), 1971, 145 pp.

FREEMAN, Susan Tax: *Neighbors: The social contract in a castilian Hamlet.* The University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1971, 233 pp.

FULLER, John Douglas Pitts: *The movement for the acquisition of all Mexico, 1846-1848.* Scholarly Press. St. Clair Shores (Michigan), 1971, 174 pp.

FURTADO, Celso: *Economic development of Latin America: A survey from colonial times to the cuban revolution.* *Cambridge University Press.* Nueva York (Nueva York), 1971, 271 pp.

GALARZA, Ernesto: *Barrio boy.* The University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1971, VII + 275 pp.

GALLOP, Rodney: *A book of the basques.* The University of Nevada Press. Reno (Nevada), 1971, 298 pp.

GAMBLE, S. H.: *The despensa system of food distribution: A case study of Monterrey, Mexico.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 154 pp.

GANTENBEIN, James Watson: *The evolution of our Latin American policy.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 979 pp.

GARBACZ, Christopher: *Industrial polarization under economic integration in Latin America.* Bureau of Bussiness Research, Graduate School of Business. The University of Texas. Austin (Texas), 1971, XVII + 101 pp.

GARCÍA, Salvador: *Las ideas literarias en España.* The University of California Press. Berkeley (California), 1971, 176 pp.

GARCÍA-CALZADILLA, Miguel A.: *The Fidel Castro I Knew.* Vantage Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 80 pp.

GAUCHER-SHULTZ, Jeanine, y MORALES, Alfredo (editores): *Tres dramas mejicanos en un acto. Los fantoches,* Carlos Solórzano; *Un hogar sólido,* Elens Garro, y *El Suplicante,* Sergio Magaña. The Odessey Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XVI + 88 pp.

GIBSON, Charles: *The Black Legend; anti-Spanish Attitudes in the Old World and the New.* Alfred A. Knopf Company. Nueva York (Nueva York), 1971, IX + 222 pp.

GIL, Federico G.: *Latin American relations.* Harcourt Brace Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 1971, 339 pp.

GILMORE, Betty y Don: *A Guide to living in Mexico.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 233 pp.

GLOVER, Bobby Ray: *A history of six Spanish verbs meaning «to take, seize, Grasp».* Humanities Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 115 pp.

GLOVER, Michael: *Legacy of Glory: The Bonaparte kingdom of Spain, 1808-1813.* Charles Scribner's Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 353 pp.

GODOY ALCAYAGA, Lucila: *Selected poems of Gabriela Mistral.* Traducción y edición de Doris Dana. The John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1971, XXIX + 235 pp.

GONZÁLEZ LÓPEZ, Emilio: *El arte narrativo de Pío Baroja.* Las Américas Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 345 pp.

GORDON, Cyrus Herzl: *Before Columbus.* Crown Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XI + 224 pp.

GORDON-BROWN, A.: *The Canary Island.* Edición de John Norton International Publications Service. Nueva York (Nueva York) 1971, 150 pp.

GOSLINGA, Cornelius Ch.: *The Dutch in the Caribbean and on the Wild Coast 1580-1610.* The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 592 pp.

GOSNELL, Charles Francis: *Spanish Personal names: Principles governing their formation and use which may help catalogers and bibliographers.* Blaine Ethridge Books. Detroit (Michigan), 1971, XI + 112 pp.

GRAHAM, Robert Bontine Cunninghame: *A Brazilian Mystic Beinb: The life and miracles of Antonio Conselheiro.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, XII + 238 pp.

GRAY, Richard Butler: *Latin America and the United States in the 1970's.* F. E. Peacock Publishers. Itasca (Illinois), 1971, XI + 370 pp.

GREEN, David: *The containment of Latin America.* Quadrangle Books. Chicago (Illinois), 1971, 370 pp.

GREENLEAF, Richard E. (editor): *The roman catholic church in colonial Latin America.* Alfred A. Knopf Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 272 pp.

GRIFFIN. Charles C.: *Latin America: A guide to the historical literature.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 832 pp.

GRISMER, Raymond Leonard: *A reference index to twelve thousand Spanish American authors.* Blaine Ethridge Books. Detroit (Michigan), 1971, XVI + + 150 pp.

Guillemard, Francis Henry Hill: *The life of Ferdinand Magellan and the first circumnavigation of the Globe, 1480-1521*. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 353 pp.

Guillermo, Edenia, y Hernández, Juana Amelia: *La novelística española de los sesenta*. Eliseo Torres & Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, 191 pp.

Güiraldes, Ricardo: *Don Segundo Sombra*. Edición, introducción, notas, ejercicios y vocabulario de Angela B. Dellepiane. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 288 pp.

Gwaltney, John L.: *The thrice shy: Cultural accomodation to blindness and other disasters in a Mexican community*. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 219 pp.

Haddox, John Herbert: *Antonio Caso, Philosopher of Mexico*. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, XII + 128 pp.

Hadlich, Roger L.: *A transformational grammar of Spanish*. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 288 pp.

Hamilton, Mary: *Music in eighteenth century Spain*. Da Capo Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 283 pp.

Hampares, Katherine J.: *Spanish 2400: A programmed review of Spanish grammar*. Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XVIII + + 429 pp. *Instructor's manual*, v + 63 pp.

Hancock, Anson Uriel: *A history of Chile*. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 471 pp.

Hansen, Roger D.: *The politics of mexican development*. The John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1971, XIII + 267 pp.

Haraszti-Takács, Marianne: *Spanish masters*. Traducción de Eva Rácz. Taplinger Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 29 pp.

Hargrave, Lyndon: *Mexican macaws: Comparative osteology*. The University of Arizona Press. Tuscon (Arizona), 1971, 67 pp.

Haro, Robert P.: *Latin american research in the United States and Canada: A guide and directory*. American Library Association. Chicago (Illinois), 1971, III + X pp.

Harris, Walter: *The growth of latin american cities*. Ohio University Press. Athens (Ohio), 1971, 460 pp.

Hart, Francis Russell: *Admirals of the Caribbean*. Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, X + 203 pp.

Hart, Henry Hersch: *Sea road to the Indies;* an account of the voyage and exploits of the Portuguese navigators, together with the life and times of Dom Vasco da Gama. Greenwood Press. Westport (Conecticut), 1971, XII + 296 páginas.

Hedrick, Basil Calvin, Kelly, J. Charles y Riley, Carroll L.: *The north mexican frontier;* readings in archaeology, ethnohistory, and ethnography. Southern Illinois University Press. Carbondale (Illinois), 1971, XVI + 255 pp.

Helms, Mary W.: *Asang: Adaptations to culture contact in a miskito community*. The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 276 pp.

Hemming, John: *The conquest of the Incas*. Harcourt, Brace Jovanovich. Nueva York (Nueva York), 641 pp.

Herr, Richard: *Spain*. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, X + 306 páginas.

Herrera, Jorge Gali: *Español: lengua y civilización en un curso*. Spanish Book Corporation of America. Nueva York (Nueva York), 1971, 206 pp.

Heusser, Calvin J.: *Pollen and spores of Chile: Types of pteridophta, gymnospermae, and angiospermae*. The University of Arizona Press. Tuscon (Arizona), 1971, 167 pp.

Hicks, George L. y McNicoll, Geoffrey: *Trade and growth in the Philippines: An open dual economy*. Cornell University Press. Ithaca (Nueva York), 1971, 244 pp.

Hill, Lawrence Francis: *Diplomatic relations between the United States and Brazil*. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 322 pp.

Hilliker, Grant: *The politics of reform in Peru;* the Aprista and other mass parties of Latin America. The John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1971, XV + 201 pp.

Holland, James R.: *The Amazon*. A. S. Barnes and Company. South Brunswick (New Jersey), 1971, 77 pp.

HOLT, Marion P. y WOODYARD, George W. (editores): *Tres telecomedias de España de Victor Ruiz-Iriarte*. D. C. Heath and Company, 1971, 142 pp.

HOROWITZ, Michael M.: *Peoples and cultures of the Caribbean;* an anthropological reader. Natural History Press. Garden City (Nueva York), 1971, XI + 606 páginas.

HOWER, Alfred y PETRO-RODAS, Richard A. (editores): *Crônicas brasileiras; A portuguese reader*. The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 224 pp.

HOWGATE, George Washburne: *George Sanayana*. Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 363 pp.

IDUARTE, Andrés: *Niño, child of the mexican revolution*. Traducción de James F. Shearer. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 156 pp.

ILLICH, Ivan: *Deschooling society*. Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 116 pp.

INGERSOLL, Joshena M.: *Golden years in the Philippines*. Pacific Books. Palo Alto (California), 1971, 234 pp.

IRELAND, Gordon: *Boundaries, possesions and conflicts in Central and North America and the Caribbean*. Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, XXI + 432 pp.

IRVING, Theodore: *The conquest of Florida;* by Hernando de Soto. Kraus Reprint Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 457 pp.

IRVING, Washington: *Castles in Spain;* from the Alhambra. Edición de Jane Werner Watson. Garrard Publishing Company. Champaign (Illinois), 1971, 96 pp.

IVANOFF, Pierre: *Mayan enigma*. Traducido del francés de Elaine P. Halperin. Delacorte Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 202 pp.

JEFFERSON, Mark Sylvester: *Peopling the Argentine pampa*. Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, 211 pp.

JOHNSON, Cecil: *Communist China and Latin America, 1959-1967*. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 324 pp.

JOHNSON, Kenneth F.: *Mexican democracy*. Allyn and Bacon. Boston (Massachusetts), 1971, XIII + 190 pp.

JOHNSON, William Weber: *Mexico*. Time-Life Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 160 pp.

JONES, Chester Lloyd: *Caribbean Backgrounds and Prospects*. Kennikat Press. Prot Washington (Nueva York), 1971, 345 pp.

JONES, Edward H., Jr., y MARGARET, S. Jones: *Arts and Crafts of the Mexican People*. Ward Ritchie Press. Los Angeles (California), 1971, 64 pp.

JORRÍN, Miguel y MARTZ, John D.: *Latin-American political thought and ideology*. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, 453 pp.

JOYCE, Thomas Athol: *Central American and West Indian archaeology*. Benjamin Blom, Inc. Nueva York (Nueva York), 1971, XVI + 270 pp.

JUARROS, Domingo: *A statistical and commercial history of the kingdom of Guatemala, in Spanish America*. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, VII + 520 pp.

KANE, Robert S.: *South America, a to z*. Doubleday and Company. Garden City (Nueva York), 1971, XII pp.

KAUFMAN, Terrence: *Tzeltal phonology and morphology*. The University of California Press. Berkeley (California), 1971, IX + 120 pp.

KELLER, Allan: *Colonial America: A compact history*. Hawthorn Books. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 230 pp.

KELLY, John Eoghan: *Pedro de Alvarado, conquistador*. Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, 279 pp.

KENDRIS, Christopher: *Dictionary of 501 spanish verbs*. Barron's Educational Series. Woodbury (Nueva York), 1971, XXXVII + 532 pp.

KENNAN, George: *Campaigning in Cuba*. Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, 269 pp.

KENNEDY, Paul P.: *The Middle beat;* a correspondent's view of Mexico, Guatemala, and El Salvador. Edición de Stanley R. Ross. Teachers College Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XIX + 235 pp.

KILHAM, Walter Harrington: *Mexican architecture of the vice-regal period*. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 221 pp.

KING, John Anthony: *Twenty-four years in the Argentine republic.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 442 pp.

KING, Richard G.: *The provincial Universities of Mexico: An analysis of growth and development.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 236 pp.

KNIGHT, Franklin W.: *Slave society in Cuba during the nineteenth century.* The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1971, 248 pp.

KNIGHT, Peter T.: *Brazilian agricultural technology and trade: A stude of five commodities.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 223 + XXII páginas.

KOENIGSBERGER, Helmut Georg: *The h[illegible]burgs and Europe, 1516-1660.* Cornell University Press. Ithaca (Nueva York), 1971, 304 pp.

LACHICA, Eduardo: *The huks;* Philippines agrarian society in revolt. Praeger Publishers.

LANDEIRA, Ricardo L. y VAN SCOY, Herbert A.: *Mosiac hispánico.* Van Nostrand Reinhold Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 259 pp.

LANGDON-DAVIES, John: *Spain.* Hastings Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 216 pp.

LANGFORD, Walter M.: *The mexican novel comes of age.* The University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1971, X + 229 pp.

LANNING, John Tate: *Academic culture in the Spanish Colonies.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, 149 pp.

LANNING, John Tate: *The Spanish missions of Georgia.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, XIII + 321 pp.

LANSING, Marion Florence: *Liberators and heroes of Mexico and Central America.* Books for Libraires Press. Freeport (Nueva York), 1971, XVIII + 299 pp.

LANSING, Marion Florence: *Liberators and heroes of South America.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, XIV + 320 pp.

LARSEN, Peter y LARSEN, Elaine: *Boy of Bolivia.* Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 63 pp.

LEAL, Luis: *Breve historia de la literatura hispanoamericana.* Alfred A. Knopf Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 416 pp.

LEAL, Luis: *Mariano Azuela.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 145 pp.

LERA, Angel María de: *Los clarines del miedo.* Edición de Robert W. Hatton. Ginn and Company. Waltman (Massachusetts), 1971, XXIV + 216 pp.

LEVENSTEIN, Harvey A.: *Labor organizations in the United States and Mexico.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, X + 258 pp.

LEVINSON, Sandra y BRIGHTMAN, Carol (editores): *Young americans sharing the life and work of revolutionary Cuba;* diaries, letters, interviews, tapes, essays, poetry, by the «Venceremos Brigade». Simon and Schuster. Nueva York (Nueva York), 1971, 412 pp.

LEWALD, H. Ernest y SMITH, George E. (editores): *Escritores platenses: Ficciones del siglo XX.* Houghton Mifflin. Boston (Massachusetts), 1971, 300 pp.

LEWIS, Henry T.: *Ilocano rice farmers: A comparative study of two Philippine barrios.* The University of Hawaii Press. Honolulu (Hawaii), 1971, 209 pp.

LIPPMANN, Ingeborg: *A fisherboy of Portugal.* Julian Messner. Nueva York (Nueva York), 1971, 63 pp.

LIVI BACCI, Massimo: *A century of portuguese fertility.* Princeton University Press. Princeton (New Jersey), 1971, VI + 149 pp.

LOMBARDI, John V.: *The decline and abolition of negro slavery in Venezuela, 1820-1854.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, XVIII + 217 pp.

LOPE DE VEGA: *La batalla del honor.* Edición de Henryk Ziomek. The University of Georgia Press. Athens (Georgia), 1971, VIII + 172 pp.

LOVE, Joseph LeRoy: *Rio Grande do sul and Brazilian regionalism, 1882-1930.* Stanford University Press. Stanford (California), 1971, XV + 311 pp.

LUMHOLTZ, Karl Sofus: *News trails in Mexico.* Rio Grande Press. Glorieta (New Mexico), 1971, XXV + 411 pp.

LUNENFELD, Marvin: *The Council of the Santa Hermandad:* A Study of the Pacification Forces of Ferdinand and Isabella. The University of Miami Press. Miami (Florida), 1971, 134 pp.

MCBRIDE, Felix Webster: *Cultural and historical geography of South-west Guatemala.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, XV + 184 pp.

McBride, George McCutchen: *Chile: Land and society.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 408 pp.
McBride, George McCutchen: *The land systems of Mexico.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, XII +204 pp.
McCabe, Inger: *A week in henry's world: El barrio.* Crowell-Collier. Nueva York (Nueva York). 1971, 47 pp.
McCall's: *Introduction to mexican cooking.* McCall Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 84 pp.
McClintock, Robert: *Man and his circumstances: Ortega as educator.* Teachers College Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XVI + 648 pp.
MacCorkle, Stuart Alexander: *American policy of recognition towards Mexico.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 119 pp.
McCrie, Thomas: *History of the progress and suppression of the reformation in Spain in the sixteenth century.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 424 pp.
MacCurdy, Raymond R. (editor): *Spanish drama of the golden age.* Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1971, IX + 634 pp.
McDonald, Ronald H.: *Party systems and elections in Latin America.* Markham Publishing Company. Chicago (Illinois), 1971, XI + 324 pp.
MacEóin, Gray: *Colombia and Venezuela and the Guianas.* Time-Life Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 160 pp.
McGreevey, William Paul: *An economic history of Colombia, 1845-1930.* Cambridge University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 330 pp.
Maddox, Robert Casey: *Wage differences between United States and Guatemalan industrial firms in Guatemala.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, XI + 57 pp.
Mahajani, Usha: *Philippine nationalism;* external challenge and Filipino response. 1565-1946. Scholarly Book Services. Zion (Illinois), 1971, XV + 530 pp.
Malefakis, Edward E.: *Agrarian reform and peasant revolution in Spain: Origins of the civil war.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1971, 469 pp.
Mallea, Eduardo: *Chaves.* Edición de Bernard y Alice Gicovate. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 288 pp.
Malloy, James M. y Thorn, Richard S. (editores): *Beyond the revolution;* Bolivia. The University of Pittsburgh. Pittsburgh (Pennsylvania), 1971, XVII + 402 páginas.
Mandel, Adrienne Schizzano: *La Celestina;* A thematic survey and bibliography, 1824-1970. Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1971, 216 pp.
Mandel, Oscar: *Three classic don Juan plays.* The University of Nebraska Press. Lincoln (Nebraska), 1971, XII + 133 pp.
Manning, William Ray: *Early diplomatic relations between the United States and Mexico.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XI + 406 pp.
Marett, Sir Robert Hugh Kirk: *Mexico.* Walker. Nueva York (Nueva York), 1971, 208 pp.
Marías, Julián: *Generations: A historical method.* Traducción de H. C. Raley. The University of Alabama Press. University (Alabama), 1971, 220 pp.
Mariátegui, José Carlos: *Seven interpretive essays on peruvian reality.* Traducción de Marjory Urguidi. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, XXXVI + 301 pp.
Markham, Sir Clements Robert: *The conquest of New Granada.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, 232 pp.
Márquez, Gabriel García: *One hundred years of solitude.* Avon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 383 pp.
Marshall, Randall G., Schmitt, Conrad J. y Woodford, Protase E.: *La fuente hispana.* McGraw-Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1971, IX + + 454 pp.
Martín, Patricia Miles: *Chicanos.* Parent's Magazine Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 64 pp.
Martínez, John Ramón: *Mexican emigration the U.S., 1910-1930.* R. and E. Research Associates Publishers. San Francisco (California), 1971, 100 pp.
Martínez Alier, Juan: *Labourers and landowners in Southern Spain.* Rowman and Littlefield. Totowa (New Jersey), 1971, 352 pp.

MARTÍNEZ ESTRADA, Ezequiel: *X-Ray of the pampa.* Traducción de Alain Swietlicki. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, XIII + 415 pp.

MARTINS, Wilson: *The modernist idea;* a critical survey of Brazilian writing in the twentieth century. Traducción de Jack E. Tomlins. New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XIX + 345 pp.

MARTZ, John D. (editor): *The dynamics of change in Latin American politics.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 395 pp.

MATTHIESSEN, Peter: *Sal si puedes. César Chávez.* Dell Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 372 pp.

MATUTE, Ana María: *Fiesta al Noroeste.* Edición de Luis Alpera. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 288 pp.

MEGGERS, Betty Jane: *Amazonia: Man and culture in a counterfeit paradise.* Aldine-Atherton. Chicago (Illinois), 1971, VIII + 182 pp.

MELLANDER, G. A.: *The United States in Panamanian politics: The intriguing formative years.* The Interstate Printers and Publishers. Danville (Illinois), 1971, 215 pp.

MELVILLE, Thomas y Marjorie: *Guatemala:* the politics of land ownership. Free Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XV + 320 pp.

MESA, Rosa Quintero: *Argentina.* Bowker Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XXXII + 693 pp.

MESA LAGO, Carmelo: *Revolutionary change in Cuba.* Eric N. Baklanoff, «Cuba's International Economic Relations». Pittsburgh Press. Pittsburgh (Pennsylvania), 1971.

METFORD, J. C. J.: *San Martín, the Liberator.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, 154 pp.

MEXICO. Laws, statutes, etc.: *Mexican income and commercial recepits tax laws;* as of January 1, 1971, Spanish-English Edition. Commerce Clearing House. Chicago (Illinois), 1971, 220 pp.

MIRTHES, Caroline and the children of P. S. 15: *Can't you hear me talking to you?* Bantam Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 144 pp.

MITCHELL, Carleton: *Isles of the Caribbees.* National Geographic Society. Washington (D. C.), 1971, 215 pp.

MOQUIN, Wayne y VAN DOREN, Charles (editores): *A documentary history of the mexican americans.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 399 + XIV pp.

MORENO, Francisco José y MITRANI, Bárbara: *Conflict and violence in Latin American politics.* T. Y. Crowell. Nueva York (Nueva York), 1971, 452 pp.

MUTCHLER, David E.: *The church as a political factor in Latin America;* with particular reference to Colombia and Chile. Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XXIII + 460 pp.

NAVARRO, Eliseo: *The Chicano community;* a selected bibliography for use in social work education. Council on Social Work Education. Nueva York (Nueva York), 1971, V + 57 pp.

NEEDLER, Martin C.: *Politics and society in Mexico.* The University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1971, XII + 143 pp.

NICHOLAS, Robert L.: *El mundo de hoy: A first conversational reader in spanish.* Scott, Foresman College Division. Glenview (Illinois), 1971, 146 pp.

NOBLE, Judith, FOUAD, Elizabeth y LACASA, Jaime: *Spanish-a basic course.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 421, XLII + 16 páginas.

NUNN, Frederick M.: *Chilean politics, 1920-1931: The honorable mission of the armed forces.* The University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1971, 219 pp.

OBERMAIER, Hugo: *Fossil man in Spain.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XXVIII + 495 pp.

O'BRIEN, Lois Breimeier: *The systematics of the tribe plectoderini in America Nort of Mexico.* The University of California Press. Berkeley (California), 1971, 79 pp.

O'CONNOR, Richard: *The cactus throne: The tragedy of Maximilian and Carlota.* G. P. Putnam's Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, 375 pp.

O'LEARY, Daniel Florencio: *Bolívar and the war of independence (Memorias del general Daniel Florencio O'Leary: Narración).* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 386 pp.

Oliveira Marques, A. H. de: *Daily life in Portugal in the late middle ages.* The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1971, 375 pp.

Oliver, William Irvin (editor y traductor): *Voices of change in the Spanish American theater;* an anthology. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, XVIII + 294 pp.

Organization of American States. General Secretariat: *External financing for Latin American development.* The John Hopkins Press. Baltimore (Maryland), 1971, XV + 248 pp.

Oswald, J. Gregory: *Soviet image of contempory Latin America: A documentary history, 1960-1968.* Edición de Robert G. Carlton. The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 365 pp.

Paine, Lauran: *Bolivar the liberator.* Roy Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 207 pp.

Palma, Ricardo: *Don Dimas de la Tijereta.* The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 19 pp.

Palma, Ricardo: *El Obispo Chicheñó.* The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 16 pp.

Patt, Beatrice, P.: *Pío Baroja.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 208 pp.

Pattison, Walter T.: *Emilia Pardo Bazán.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 134 pp.

Pattison, Walter T. y Bleznick, Donald: *Representative spanish authors,* Tercera edición. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, Vol. I: From the Middle ages through the eighteenth Century, 366 pp. Vol. II: The Nineteenth Century to the Present, 504 pp.

Paul, Elliot Harold: *The life and death of a spanish town.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, XII + 427 pp.

Paz, Octavio: *Configurations.* Traducción de G. Aroul. New Directions Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 198 pp.

Peña, Hilario S.: *Rumbos de España.* Holt, Rinehart and Winston. Nueva York (Nueva York), 1971, 162 pp.

Perceval, Michael: *The spaniards: How they live and work.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 192 pp.

Pérez, Alberto C.: *Realidad y suprarrealidad en los cuentos fantásticos de Jorge Luis Borges.* Ediciones Universal. Miami (Florida), 1971, 247 pp.

Pérez de Ayala, Ramón: *Belarmino and Apolonio.* Traducción de Gabriel Berns y Murray Baumgarten. The University of California Press. Berkeley (California), 1971, 220 pp.

Petrie, Sir Charles Alexander: *Kind Charles III of Spain; an enlightened despot.* The John Day Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XXI + 241 pp.

Pine, Tillie S. y Levine, Joseph: *The Maya knew.* McGraw Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 38 pp.

Plaza Lasso, Galo: *Latin America today and tomorrow.* Acropolis Books. Washington (D. C.), 1971, 229 pp.

Poole, Frederick King: *The Philippines.* Franklin Watts. Nueva York (Nueva York), 1971, 90 pp.

Pope, Billy N. y Emmons, Ramona Ware: *Your world: Let's visit Mexico city.* Taylor Publishing Company. Dallas (Texas), 1971, 32 pp.

Pourade, Richard F.: *Anza conquers the desert;* the Anza expeditions from Mexico to California and the founding of San Francisco, 1774-1776. Union-Tribune Publishers. San Diego (California), 1971, VIII + 216 pp.

Powel, John Duncan: *Political mobilization of the Venezuelan peasant.* Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1971, 272 pp.

Powel, Philip Wayne: *Tree of hate: Propaganda and prejudices affecting United States relations with the Hispanic world.* Basic Books. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 210 pp.

Prebisch, Raúl: *Change and Development- Latin America's great task. Report submitted to the Inter-American Development Bank.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XXXI + 293 pp.

Prescott, William Hickling: *The conquest of Mexico.* Revisión de Marshall McClintock. Julián Messner. Nueva York (Nueva York), 1971, 360 pp.

Prestage, Edgar: *Chapters in anglo-portuguese relations.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, VII + 198 pp.

PULGAR, Fernando del: *Claros varones de Castilla.* Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, LXVIII + 118 pp.

PURSER, W. F. C.: *Metal-mining in Perú, Past and Present.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 340 pp.

PUTNAM, Samuel: *Marvelous Journey: A survey of four centuries of Brazilian writing.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, XVI + 260 pp.

PYKE, Frederick B.: *Hispanismo, 1898-1936; Spanish conservatives and liberals and their relations with Spanish America.* The University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1971, 512 pp.

QUEIROLO, José Martínez: *Réquiem por la lluvia. Tre Center for Curriculum* Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 20 pp.

QUIJANO, Aníbal: *Nationalism and capitalism in Perú.* Traducción de Helen R. Lane. Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 122 pp.

QUIRK, Robert E.: *Mexico.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, VIII + 152 pp.

RALEY, Harold: *José Ortega y Gasset: Philosopher of european unity.* The University of Alabama Press. University (Alabama), 1971, 272 pp.

RALLIDES, Charles: *The tense aspect system of the Spanish verb. As used in cultivated Bogotá Spanish.* Humanities Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 66 pp.

RAMOS, Joseph R.: *Labor and development in Latin America.* Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 281 pp.

RAMOS, Teresita V. y Videa de Guzmán: *Tagalog for beginners.* The University of Hawaii Press. Honolulu (Hawaii), 1971, 863 pp.

RAND, Marguerite C.: *Ramón Pérez de Ayala.* Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 175 pp.

REICHEL-DOLMATOFF, Gerardo: *Amazonian cosmos. The sexual and religious symbolism of the Tukano Indians* The University of Chicago Press. Chicago (Illinois), 1971, XII + 290 pp.

REID, Lawrence Andrew (editor): *Philippine minor languages. Word lists and phonologies.* The University of Hawaii Press. Honolulu (Hawaii), 1971, XII + + 239 pp.

REKORD, Barry: *Does Fidel eat more than your father? Conversations in Cuba.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 191 pp.

RENDON, Armando B.: *Chicano manifesto.* The Macmillan Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 337 pp.

RESPOSO, Epifania R. Castro: *The role of Universities in te developing Philippines. Asia Publishing House.* Nueva York (Nueva York), 1971, X + 199 pp.

REYNOLDS, Clak W.: *The mexican economy: Twentieth-century structure and growth.* Yale University Press. New Haven (Connecticut), 1971, 468 pp.

REYES, Alfonso: *The position of America and other essays.* Traducción de Harriet de Onís. Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, 172 pp.

RIANO, Juan Facundo: *Critical and bibliographical notes on early Spanish music.* Da Capo Press. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 154 pp.

RIBEIRO, Darcy: *The Americas and civilization.* E. P. Dutton and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 510 pp.

RILEY, Carrol C.; KELLEY, J. Charles; PENNINGTON, Campbell W., y RANDS, Robert L.: *Man across the sea. Problems of the pre-columbian old world-new world contact.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 552 pp.

RIPOLL, Carlos: *Escritos desconocidos de José Martí: Cuba, Puerto Rico, propaganda revolucionaria, juicios, crítica, Estados Unidos.* E. Torres and Sons. Nueva York (Nueva York), 1971, 225 pp.

RIPPY, James Fred: *Latin America and the industrial age. Greenwood Press.* Westport (Connecticut), 1971, XII + 291 pp.

RIPPY, James Freed: *The Unites States and Mexico.* F. S. Crofts. Nueva York (Nueva York), 1971, XI + 423 pp.

RITTENHOUSE, Jack D.: *The Santa Fe trail: A historical bibliography.* The University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1971, 271 pp.

RIVERA, Julius: *Latin America: A sociocultural interpretation.* Appleton-Century-Crofts. Nueva York (Nueva York), 1971, XVI + 204 pp.

RIVERO, Mariano, y TSCHUDI, John James von: *Peruvian antiquities.* Traducción de Francis L. Hawks. Kraus Reprint Company. Nueva York (Nueva York). 1971, XXII + 306 pp.

ROBERTS, W. Dayton: *Strachan of Costa Rica. Missionary insights and strategies.* Eerdmans. Grand Rapids (Michigan), 1971, 187 pp.

ROBERTS, Walter Adolphe: *The french in the west Indies.* Cooper Square Publications. Nueva York (Nueva York), 1971, 335 pp.

ROBETSON, Dorothy Lewis: *Fairy tales from the Philippines.* Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 127 pp.

ROBINSON, Ronald (editor): *Developing the third world: Experience of the nineteen sixties.* Cambridge University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 289 pp.

ROLDMAN, Selden: *The Colombia traveler.* Hawthorne Books. Nueva York (Nueva York), 1971, XVII + 173 pp.

ROITER, Fulvio: *Brazil.* Viking Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 252 pp.

ROMÁN, Manuel: *The limits of economic growth in Spain.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 186 pp.

ROSE, Constance Hubbard: *Alonso Núñez de Reinoso: The lament of a sixteenth-century exile.* Fairleigh Dickinson University Press. Rutherford (New Jersey), 1971, 309 pp.

ROSS, John B.: *The economic system of Mexico.* California Institute of International Studies. Stanford (California), 1971, XV + 131 pp.

ROSS, Stanley R. (editor): *Latin America in transition: Problems in training and Research.* State University of New York Press. Albany (New York), 1971, 150 pp.

ROSTOW, W. W.: *Politics and the stages of growth.* Cambridge University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 410 pp.

ROUHANI, Faud: *A history of the O. P. E. C.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 281 pp.

RUDOLPH, Donna Keyse, y RUDOLPH, G. A.: *Historical dictionary of Venezuela.* Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1971, 142 pp.

RUNNEGAR, Bruce, y NEWELL, Norman D.: *Caspian-like relict mulluscan fauna in the South American permian.* American Museum of Natural History. Nueva York (Nueva York), 1971, 66 pp.

SABLE, Martin Howard: *Latin American Urbanization.* Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1971, 1077 pp.

SAHAGÚN, Bernardino de: *A history of ancient Mexico: Anthropological, mythological, and social, 1547-1577.* Translated by Fanny R. Bandelier from the Spanish version of Carlos María de Bustamante. Blaine Ethridge Books. Detroit (Michigan), 1971, VIII + 315 pp.

SALMON, Edward Dwight: *Imperial Spain.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, VIII + 154 pp.

SALZANO, Francisco M. (editor): *The Ongoing evolution of Latin American populations.* Charles C. Thomas, Publisher. Springfield (Illinois), 1971, 717 pp.

SAMORA, Julián, con BUSTAMANTE, Jorge A., y CÁRDENAS, Gilbert: *Los Mojados: The wetback story.* The University of Notre Dame Press. Notre Dame (Indiana), 1971, 205 pp.

SÁNCHEZ, George Isidore: *Mexico: A revolution by education,* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, XV + 211 pp.

SÁNCHEZ, George Isidore, y PUTNAM, Howard: *Materials relating to the education of spanish-speaking people in the United States. An annotated bibliography.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, 76 pp.

SÁNCHEZ, Ricardo: *Canto y grito: Mi liberación.* Michtla Publications. El Paso (Texas), 1971, unpaged.

SANFORD, Trent Elwood: *The architecture of the Southwest: Indian, Spanish, American.* Greenwood Press. Westport (Connecticut), 1971, XII + 312 pp.

SAUNDERS, John (editor): *Modern Brazil: New patterns and development.* Eric N. Baklanoff. «Brazilian Development and the International Economy». The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 388 pp.

SAWATZKY, Leonard: *They sought a country: Mennonite colonization in Mexico.* The University of California Press. Berkeley (California), 1971, 432 pp.

SCHEVILL, Isabel Magaña: *Manual of basic spanish constructions.* Edwards Brothers. Ann Arbor (Michigan), 1971, XVII + 171 pp.

SCHMECKERBIER, Lawrence Eli: *Modern mexican art.* Greenwood Press. Westport (Conneticut), 1971, XVII + 190 pp

SCHMIDT, Hans: *The United States occupation of Haiti, 1915-1934*. Rutgers University Press. New Brunswick (New Jersey), 1971, 303 pp.

SCHMITTER, Philippe C.: *Interest conflict and political change in Brazil*. Stanford University Press. Stanford (California), 1971, XVI + 499 pp.

SCHNEIDER, Ronald M.: *The political system of Brazil*. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 431 pp.

SCHULTZ, Michel John, Jr.: *The development of education in Ecuador*. The University of Miami Press. Miami (Florida), 1971, 169 pp.

SCROGGINS, Daniel E.: *A concordance of José Hernández Martín Fierro*. The University of Missouri Pres. Columbia (Missouri), 1971, vol. LIII, 272 pp.

SEBOLD, Russell P.: *Colonel don José Cadalso*. Twayne Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 187 pp.

SERVICE, Elman Rogers: *Spanish-guarani relations in early colonial Paraguay*. Greenwood Press. Wesport (Connecticut), 1971, 106 pp.

SETTGAST, Edward E., y ANDERSON, Gerald F.: *Basic Spanish: Essentials for Mastery*. Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 256 pp.

SEXTON, William Thaddeus: *Soldiers in the sun. An adventure in imperialism*. Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, 297 pp.

SHIRLEY, Robert W.: *The end of a tradition: Cultural change and development in the municipio of Cunha, São Paulo, Brazil*. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 304 pp.

SILÉN, Juan Angel: *We, the Puerto Rican people; a story of oppression and resistance*. Traducción de Cedric Belfrage. Monthly Review Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 134 pp.

SIMON, Kate: *México: Places and pleasures*. World Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XIV + 386 pp.

SIMÓN, Pedro: *The expedition of Pedro de Ursúa y Lope de Aguirre*. Traducción de William Ballaert. Burt Franklin Publisher. Nueva York (Nueva York), 1971, LIII + 237 pp.

SITWELL, Sacheverell: *Spanish Baroque Art*. Benjamin Blom. Nueva York (Nueva York), 1971, 112 pp.

SKUTCH, Alexander F.: *A naturalist in Costa Rica*. The University of Florida Press. Gainesville (Florida), 1971, 390 pp.

SMITH, Anthony: *Mato Grosso, last virgin land*. E. P. Dutton and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 288 pp.

SMITH, Bradley: *Spain; A History in Art*. Doubleday and Company. Garden City (Nueva York), 1971, 296 pp.

SMITH, Colin; BERMEJO MARCOS, Manuel, y CHANG-RODRÍGUEZ, Eugenio: *Collins Spanish-English English-Spanish Dictionary*. William Collins' Sons and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 1280 pp.

SMITH, Edmond Reuel: *The Araucanians; Or notes of a tour among the Indian Tribes of Southern Chile*. Kraus Reprint Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 335 pp.

SMITH, Justin Harvey: *The Annexation of Texas*. AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, IX + 496 pp.

SMITH, Robert Chester, y WILDER, Elizabeth: *A Guide to the Art of Latin America*. Arno Press. Nueva York (Nueva York), 1971, V + 480 pp.

SMITH, T. Lynn: *Brazil: People and Institutions*. 4.ª edición. Louisiana State University. Baton Rouge (Louisiana), 1971, 760 pp.

SNOW, Peter G.: *Political Forces in Argentina*. Allyn and Bacon. Boston (Massachusetts), 1971, IX + 157 pp.

SOLÓRZANO, Carlos: *Las manos de Dios*. The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 51 pp.

SORS, Fernando: *Method for the Spanish Guitar*. Traducción de A. Merrick. Da Capo Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 48 + XLII pp.

SQUIER, Ephraim George: *Notes on Central America*. Ams Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 397 pp.

STECK, Francis Borgia: *A Tentative Guide to Historical Materials on the Spanish Borderlands*. Burt Franklin Publisher. Nueva York (Nueva York), 1971, 106 pp.

STEPAN, Alfred: *The Military in Politics; Changing Patterns in Brazil*. Princeton University Press. Princeton (New Jersey), 1971, XIII + 313 pp.

Stephens, Henry Morse: *The Story of Portugal.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XXIV + 448 pp.
Stephens, Richard H.: *Wealth and Power in Peru.* Scarecrow Press. Metuchen (New Jersey), 1971, 219 pp.
Stevenson, Merrit y otros: *Marine Atlas of the Pacific Coastal Waters of South America.* The University of California Press. Berkeley (California), 1971, 20 pp., 99 ilustraciones.
Stimson, Frederick S., y Navas-Ruiz, Ricardo: *Literatura de la América Hispánica.* Tomo I: *La época colonial y la independencia (1492-1825)* Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1971. 373 pp.
Stimson, Frederick, S., y Ricardo Navas-Ruiz: *Literatura de la América hispánica.* Tomo II: *El siglo diecinueve* (1825-1910).. Dodd, Mead and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 482 pp.
Stimson, Henry Lewis: *American Policy in Nicaragua.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 129 pp.
Stone, Idella Purnell: 30 *Mexican Menus in English and Spanish.* Ward Ritchie Press. Los Angeles (California), 1971, 196 pp.
Streeten, Paul y Diane Elson: *Diversification and Development: The Case of Coffee.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 101 pp.
Stycos, J. Mayone: *Ideology, Faith, and Family Planning in Latin America.* McGraw Hill Book Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XII + 418 pp.
Subercaseaux, Benjamín: *Chile, a Geographic Extravaganza.* Traducción de Angel Flores. Hafner Publishing Company. Nueva York (Nueva York), 1971, VIII + 255 pp.
Sumwalt, Martha Murray: *Ecuador in Pictures.* Sterling Publications. Nueva York (Nueva York), 1971, 64 pp.
Sutherland, Carol Humphrey Vivian: *The Romans in Spain, 217 B. C.* A. D. Barnes and Noble. Methuen (Nueva York), 1971, XI + 264 pp.
Swain, James O.: *Juan Marín, Chilean: The Man and his Writings.* Pathways Press. Cleveland (Tennessee), 1971, 224 pp.
Swayne, Enrique Solari: *Collacocha* The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 57 pp.
Swiger, Elinor Porter: *Mexico for Kids.* Bobbs-Merrill Company. Indianapolis (Indiana), 1971, 64 pp.
Sylva, Donald P. de: *The Alfred C. Glassell, Jr. University of Miami «Argosy» Expedition to Ecuador. Part I: Introduction and Narrative.* The University of Miami Press. Miami (Florida), 1971, 142 pp.
Szulc, Tad (editor): *The United States and the Caribbean.* Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 212 pp.
Tannenbaum, Frank: *Peace by Revolution; an interpretation of Mexico.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, 316 pp.
Taylor, Foster Jay: *The United States and the Spanish Civil War.* Octagon Books. Nueva York (Nueva York), 1971, 288 pp.
Taylor, Paul Schuster: *An American-Mexican Frontier. Nueces County, Texas.* Russell and Russell Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XIII + 337 pp.
Texas, University of: *Latin American Research and Publications at the University of Texas at Austin: 1893-1969.* Institute of Latin American Studies, The University of Texas. Austin (Texas), 1971, 187 pp.
Thomas, Hugh: *Cuba. The Pursuit of Freedom.* Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 169 pp.
Tilles, Solomon: *Puntos de vista: Voces de España e Hispanoamérica.* Harper and Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 213 pp.
Torres Restrepo, Camilo: *Revolutionary Priest.* Traducción de June de Cipriano Alcántara. Random House. Nueva York (Nueva York), 1971, XI + + 460 pp.
Traven, Bruno: *Macario.* Edición de Sheilah R. Wilson. Houghton-Mifflin Company. Boston (Massachusetts), 1971, V + 153 pp.
Tsuzaki, Stanley M.: *English Influences on Mexican Spanish in Detroit.* Humanities Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 92 pp.
Tuggy, Arthur Leonard: *The Philippine Church: Growth in a Changing Society.* William B. Eerdmans Publishing Company. Grand Rapids (Michigan), 1971, 191 pp.

TULCHIN, Joseph S.: *The Aftermath of War; World War I and U. S. policy toward Latin America.* New York University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, VII + 287 pp.

TUMIN, Melvin Marvin, y FELDMAN, Arnold S.: *Social Class and Social Change in Puerto Rico.* Bobbs-Merrill Company. Indianapolis (Indiana), 1971, XXV + + 549 pp.

TUOHY, William S., y AMES, Barry: *Mexican University Students in Politics: Rebels Without Allies?* The University of Denver Press. Denver (Colorado), 1971, 45 pp.

TURK, Laurel H., y ESPINOSA, Aurelio M., Jr.: *Lecturas hispánicas.* D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts), 1971, 256 pp.

TURK, Laurel H., y ESPINOSA, Aurelio M.: *Mastering Spanish.* D. C. Heath and Company. Lexington (Massachusetts), 1971, 432 pp.

TURNER, Frederick C.: *Catholicism and Political Development in Latin America.* The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, 272 pp.

TURNER, Paul, y TURNER, Shirley: *Dictionary: Chontal to Spanish-English, Spanish to Chontal.* The University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1971, XX + 364 pp.

ULIBARRI, Sabine R.: *Tierra amarilla; Stories of New Mexico.* Traducción de Thelma Campbell Nason. The University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1971, X + 167 pp.

ULLMAN, Pierre L.: *Mariano de Larra and Spanish Political Rhetoric.* The University of Wisconsin Press. Madison (Wisconsin), 1971, 408 pp.

UNAMUNO, Miguel de: *Tres novelas de Unamuno. Nada menos que todo un hombre. El marqués de Lumbría. La novela de don Sandalio, jugador de ajedrez.* Introducción, notas, ejercicios y vocabulario de Demetrios Basdekis. Prentice-Hall. Englewood Cliffs (New Jersey), 1971, 128 pp.

UNDERHILL, John Garrett: *Spanish Literature in the England of the Tudors.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 438 pp.

VALDÉS, Nelson, P. y LIEUVEN, Edwin: *The Cuban Revolution:* a research-study guide (1959-1969). The University of New Mexico Press. Albuquerque (New Mexico), 1971, XII + 230 pp.

VAN NIEL, Robert: *A Survey of Historical Source Materials in Java and Manila.* The University of Hawaii Press. Honolulu (Hawaii), 1971, 255 pp.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *A Critical and Annotated Edition of Lope de Vega's «Las almenas de Toro».* Thomas E. Case. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, 217 pp.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *El sembrar en buena tierra;* a critical and annotated edition of the autograph manuscript by William L. Fichter. Kraus Reprint Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XIV + 247 pp.

VEGA CARPIO, Lope Félix de: *Lope de Vega's, «Lo que pasa en una tarde».* Ricardo Angelo Picerno. The University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, 190 pp.

VICENS VIVES, Jaime: *Approaches to the History of Spain.* Segunda edición. The University of California Press. Berkeley (California), 1971, 189 pp.

VIGNAUND, Henry: *Toscanelly and Columbus.* Books for Libraries Press. Freeport (Nueva York), 1971, XIX + 365 pp.

VILLAURRUTIA, Xavier: *¿En qué piensas?* The Center for Curriculum Development. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 28 pp.

VIVES, Juan Luis: *Vives: On Education.* Rowman and Littlefield. Totowa (New Jersey), 1971, 328 pp.

VIVO, Paquita: *Sources of Current Information on Latin America.* Squirrel Publications. Washington (D. C.), 1971, 49 pp.

VON LAZAR, Arpad J.: *Latin American Politics.* Allyn and Bacon. Boston (Massachusetts), 1971, XVIII + 157 pp.

WAGGONER, George R., y ASHTON WAGGONER, Barbara: *Education in Central America.* University Press of Kansas. Lawrence (Kansas), 1971, XI + 180 pp.

WAGLEY, Charles: *An Introduction to Brazil.* Edición revisada. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XV + 341 pp.

WAGNER, Henry Raup: *Spanish Explorations in the Strait of Juan de Fuca.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, V + 323 pp.

WAGNER, Nathaniel N., y HAUG, Marsha J.: *Chicanos; Social and Psychological Perspectives.* Mosby. St. Louis (Missouri), 1971, XXVII + 303 pp.

WALSH, B. Thomas: *Economic Development and Population Control: A Fifty Year Projection for Jamaica.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 134 pp.

WALSH, Donald D., y GARY STURM, HARLAN: *Repaso.* Edición revisada. W. W. Norton and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, 256 pp.

WALTON SMITH, F. G.: *Atlantic Reef Corals: A Handbook of the Common Reef and Shallow Water Corals of Bermuda, Florida, the Bahamas, the West Indies, and Brazil.* The University of Miami Press. Coral Gables (Florida), *1971, 160 pp.*

WALLACH, Kate (editor): *Union List of Basic Latin American Legal Materials.* Published for the American Association of Law Libraries, Committee on Foreign and International Law, by F. B. Rothman. South Hackensack (New Jersey), 1971, VIII + 64 pp.

WARDROPPER, Bruce W.: *Spanish Poetry of the Golden Age.* Appleton-Century-Croft. Nueva York (Nueva York), 1971, 360 pp.

WATSON, Gayle Hudgens: *Colombia, Ecuador, and Venezuela;* an annotated guide to reference materials in the humanities and social sciences. Scarecrow Press. Metuchen (Nueva York), 1971, 279 pp.

WATTERS, Mary: *A History of the Church in Venezuela, 1810-1930.* ANS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, IX + 260 pp.

WATTS, Henry Edward: *Life of Miguel de Cervantes.* Plutarch Press. Ann Arbor (Michigan), 1971, XXIII + 185 pp.

WEDDLE, Robert S.: *The San Saba Mission: Spanish Privot in Texas.* University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, 238 pp.

WETHEY, Harold Edwin: *Colonial Architecture and Sculpture in Peru.* Greenwood Press. Westport (Connecticutt), 1971, XVII + 330 pp.

WHEELER, Douglas, y PERISSIER, Rene: *Angola.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, IX + 296 pp.

WHEELER, Joseph: *The Santiago Campaign, 1898.* Kennikat Press. Port Washington (Nueva York), 1971, 369 pp

WHITAKER, Arthur: *The Huancavelica Mercury Mine;* a contribution to the history of the Bourbon family renaissance in the Spanish Empire. Greenwood Press. Westport (Connecticutt), *1971, XIII + 150 pp.*

WHITBECK, Ray Hughes, y WILLIAMS, Frank E.: *Economic Geography of South America.* Greenwood Press. Westport (Connecticutt), 1971, XI + 469 pp.

WHITE, John Manclys: *Cortes and the Downfall of the Aztec Empire.* St. Martin's Press. Nueva York (Nueva York), 1971, 352 pp.

WICKE, Charles R.: *Olmec: An Aerly Art Style of Precolumbian Mexico.* University of Arizona Press. Tucson (Arizona), 1971, XVII + 188 pp.

WIGGINS, Ira Loren, y PORTER, Duncan M.: *Flora of the Galapagos Ilands.* Stanford University Press. Stanford (California), *1971, XX + 998 pp.*

WILSON, Grabrielle: *The Blood of Spain.* Dorrance. Filadelfia (Pennsylvania), 1971, 214 pp.

WILSON, Henry Lane: *Diplomatic Episodes in Mexico, Belgium, and Chile.* Kennikat Press. Port Eashington (Nueva York), 1971, 399 pp.

WILSON, Herbert Wrigley: *The Downfall of Spain;* naval history of the Spanish-American war. Burt Franklin Publisher. Nueva York (Nueva York), 1971, XIV + 451 pp.

WILLIAM, Eric Eustace: *Fram Columbus to Castro: The History of the Caribbean, 1492-1969.* Harper & Row Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, 576 pp.

WILLIAMS, John Henry: *Argentine International trade under Inconvertible Paper Money, 1880-1900.* AMS Press. Nueva York (Nueva York), 1971, XIV + + 282 pp.

WINIUS, George Davidson: *The Fatal History of Portuguese Ceylan;* transition to Dutch rule. Harvard University Press. Cambridge (Massachusetts), 1971, XXI + 215 pp.

WOLPIN, Miles D.: *United States Intervention in Latin America;* a selected and annotated bibliography. American Institute for Marxist Studies. Nueva York (Nueva York), 1971, 56 pp.

WOODYARD, George (editor): *The Modern Stage in Latin America:* six plays. An Anthology. E. P. Dutton and Company. Nueva York (Nueva York), 1971, XX + 331 pp.
WOODWARD, Ralph Lee, Jr.: *Positivism in Latin America, 1850-1900* D. C. Heath & Company. Lexington (Massachusetts), 1971, XVIII + 130 pp.
WORCESTER, Donald E., y SHAEFFER, Wendell G.: *The Growth and Culture of Latin America.* Segunda edición. Oxford University Press. Nueva York (Nueva York), 1971. 1146 pp.
WRIGHT, Harry K.: *Foreign Enterprise in Mexico;* aws and policies. University of North Carolina Press. Chapel Hill (North Carolina), 1971, XI + 425 pp.
WRIGHT, J. Leitch, Jr.: *Anglo-Spanish Rivalry in North America.* The University of Georgia Press. Athens (Georgia), 1971, XII + 250 pp.
WURDEMANN, John George F.: *Notes of Cuba.* Arno Press. Nueva York (Nueva York), 1971, X + 359 pp.
YERUSHALMI, Josef Hayim: *From Spanish Court to Italian Ghetto:* Isaac Cardoso; a study in seventeenth-century marranism and Jewish apologetics. Columbia University Press. Nueva York (Nueva York), *1971, XX + 524 pp.*
YOUNG, Philip D.: *Ngawbe: Tradition and Change Among the Western Guaymi of Panama.* The University of Illinois Press. Urbana (Illinois), 1971, 256 pp.
YOUNG, Thomas: *Narrative of a Residence on the Mosquito Shore.* Kraus Reprint Company. Nueva York (Nueva York), 1971, IV + 172 pp.
YURCHENCO, Henrietta: *¡Hablamos! Puerto Ricans Speak.* Praeger Publishers. Nueva York (Nueva York), 1971, XI + 180 pp.
ZIEGLER, Lawrence F.: *Monetary Accomodation of Regional Integration in Latin America.* The University of Texas Press. Austin (Texas), 1971, XIII + 83 pp.

ENRIQUE RUIZ FORNELLS
University of Alabama.
College of Arts and Sciences
Department of Romance Languages
P. O. Box, 1963
Alabama, 35486. USA.

INDICES DEL TOMO XC

NUMERO 268 (OCTUBRE 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de DIMITRI

NUMERO 269 (NOVIEMBRE 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de A. F. MOLINA.

NUMERO 270 (DICIEMBRE 1972)

Páginas

ARTE Y PENSAMIENTO

NOTAS Y COMENTARIOS

Sección de notas:

Sección bibliográfica:

Ilustraciones de AGUIRRE.

COLECCION POETICA "LEOPOLDO PANERO"

Núm. 1. LA CARTA, de José Luis Prado Nogueira, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1965.*

Núm. 2. RAZON DE SER, de José Luis Tejada, finalista 1965.

Núm. 3. CRIATURAS SIN MUERTE, de Emma de Cartosio, finalista 1965.

Núm. 4. PAN Y PAZ, de Víctor García Robles, finalista 1965.

Núm. 5. TERCER GESTO, de Rafael Guillén, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1966.*

Núm. 6. TODO EL CODICE, de José Roberto Cea, finalista 1966.

Núm. 7. DEFINICIONES, de Angélica Becker, finalista 1966.

Núm. 8. CANTO PARA LA MUERTE, de Salustiano Masó, finalista 1966.

Núm. 9. DE PALABRA EN PALABRA, de Aquilino Duque, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1967.*

Núm. 10. EL OTRO, de Antonio Almeda, finalista 1967.

Núm. 11. PARA VIVIR, PARA MORIR, de Horacio Armani, finalista 1967.

Núm. 12. LAS PUERTAS DEL TIEMPO, de Fernando Gutiérrez, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1968.*

Núm. 13. QUERIDO MUNDO TERRIBLE, de José Luis Martín Descalzo, finalista 1968.

Num. 14. TLALOKE (Poemas mexicanos), de Luisa Pasamanik Lew, finalista 1968.

Núm. 15. DIARIO DEL MUNDO, de Antonio Fernández Spencer, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1969.*

Núm. 16. ESTE CLARO SILENCIO, de Carlos Murciano, finalista 1969. *Premio Nacional de Literatura, 1970.*

Núm. 17. VIAJE AL FONDO DE MIS GENES, de Antonio Héctor Giovannoni Tagliamonte, finalista 1969.

Núm. 18. LOS SIGNOS DEL CIELO, de Fernando González-Urizar, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1970.*

Núm. 19. ITACA, de Francisca Aguirre, *Premio de Poesía «Leopoldo Panero» 1971,*

PRECIO DE CADA VOLUMEN: 100 PESETAS

DE PROXIMA APARICION:

Núm. 20. PICASSO AZUL, de José Albi, finalista 1971.

Núm. 21. APARICION DE LA ALIANZA, de José Carlos Gallardo, finalista 1971.

Núm. 22. TEMAS DE LA HELADE, de Ernesto Gutiérrez, finalista 1971.

CONCURSO LITERARIO EN HOMENAJE AL CENTENARIO DE «MARTIN FIERRO»

BASES

1. Se convoca a todos los escritores de lengua española de cualquier nacionalidad a participar en el certamen literario organizado por el Colegio Mayor Argentino «Nuestra Señora de Luján» con motivo del centenario del «Martín Fierro». El trabajo consistirá en un ensayo sobre el tema «El 'Martín Fierro' en España».
2. El premio —un diploma y 50.000 pesetas— será adjudicado al mejor trabajo, y el Colegio Mayor Argentino se reserva el derecho de su publicación. Podrá ser declarado desierto si, a juicio del Jurado, así correspondiere. El fallo del Jurado será inapelable.
3. Las obras deberán ser inéditas, de una extensión mínima de 40 páginas y máxima de 70. Serán presentadas escritas a máquina, a doble espacio, en una sola cara del papel, en folios (tamaño oficio), y se enviarán un original y cuatro copias al Colegio Mayor Argentino «Nuestra Señora de Luján», calle de Martín Fierro, s/n., Ciudad Universitaria, Madrid-3 (España).
4. Los ejemplares deberán firmarse con seudónimo. En sobre aparte, cerrado, se consignarán el nombre, el número del documento de identidad y el domicilio del autor. En la parte exterior del sobre que contenga esos datos se escribirá solamente el seudónimo.
5. Las obras podrán presentarse personalmente o enviarse por correo desde la publicación de esta convocatoria hasta el 31 de mayo de 1973, fecha en que vence indefectiblemente el plazo de su remisión. El nombre del ganador se conocerá el 31 de julio de 1973, y el premio se formalizará en el lugar y fecha que oportunamente fije el Colegio Mayor Argentino.
6. Los trabajos serán considerados por un Jurado integrado por un representante de cada una de las siguientes instituciones:

   — Real Academia Española.
   — Universidad Complutense de Madrid.
   — Instituto de Cultura Hispánica.
   — Ministerio de Cultura y Educación (Argentina).
   — Academia Argentina de Letras.
   — Fondo Nacional de las Artes.
   — Colegio Mayor Argentino «Nuestra Señora de Luján».

7. Las obras no premiadas podrán ser retiradas por los autores un mes después de conocido el fallo del Jurado y durante el término de noventa días. Después no habrá derecho a reclamación.

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

BOLETIN DE SUSCRIPCION

Don ....
con residencia en ....
calle de ...., núm. ....
se suscribe a la Revista CUADERNOS HISPANOAMERICANOS por el tiempo de .... a partir del número ...., cuyo importe de .... pesetas se compromete a pagar contra reembolso / a la presentación de recibo (1).

Madrid, ... de .... de 197.......

El suscriptor,

La Revista tendrá que remitirse a las siguientes señas: ....
....

(1) Táchese lo que no convenga.

REVISTA DE ESTUDIOS POLITICOS

(BIMESTRAL)

DIRECTOR: Luis Legaz y Lacambra

SECRETARIO: Miguel Angel Medina Muñoz

SECRETARIO ADJUNTO: Emilio Serrano Villafañe

SUMARIO DEL NUMERO 186

(Noviembre-diciembre 1972)

PRECIO DE SUSCRIPCION ANUAL

España	450,00 ptas.
Portugal, Hispanoamérica y Filipinas ...	9,50 $
Otros países	10,50 $
Número suelto	100,00 ptas.
Número suelto, extranjero...	2,75 $

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS

Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

REVISTA DE POLITICA INTERNACIONAL

(BIMESTRAL)

SUMARIO DEL NUMERO 124 (noviembre-diciembre 1972)

PRECIOS DE SUSCRIPCION ANUAL

	Pesetas
España	400
Portugal, Iberoamérica y Filipinas	622
Otros países	656
Número suelto España	80
Número suelto extranjero	155

INSTITUTO DE ESTUDIOS POLITICOS
Plaza de la Marina Española, 8. MADRID-13 (España)

CUADERNOS
HISPANO-
AMERICANOS

DIRECTOR
JOSE ANTONIO MARAVALL

JEFE DE REDACCION
FELIX GRANDE

HAN DIRIGIDO CON ANTERIORIDAD
ESTA REVISTA

PEDRO LAIN ENTRALGO
LUIS ROSALES

DIRECCION, SECRETARIA LITERARIA
Y ADMINISTRACION

Avenida de los Reyes Católicos
Instituto de Cultura Hispánica
Teléfono 244 06 00
MADRID



PROXIMAMENTE:

JOSÉ MARÍA CARANDELL: *Eugenio Trías y su filosofía como síntoma.*

MONIQUE MORAZÉ: *Una revolución obsesiva.*

CARLOS MARTÍNEZ RIVAS: *Espejo de mano para joven ya no tan joven poeta.*

ERNESTO CARDENAL: *Reino mosco.*

ISAAC GOLDENBERG: *Perspectivismo y mexicanidad en la obra de Carlos Fuentes.*

RAÚL CHÁVARRI: *Tensión y contradicción en la pintura de José Luis Verdes.*

CARLOS MIGUEL SUÁREZ RADILLO: *El negro y su encuentro de sí mismo a través del teatro.*

MELIANO PERAILE: *Contestatarios.*

FÉLIX GRANDE: *El romance del dado y la ratita.*

ALEJANDRO PATERNAIN: *Carlos Edmundo de Ory, o el delirio controlado.*

PRECIO DEL EJEMPLAR:

70 PESETAS


EDICIONES
MUNDO
HISPANICO